



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTORIA (ILAACH)**

CINE Y AUDIOVISUAL

**LA NARRATIVA COMO FACTOR DE INCIDENCIA EN LA IDENTIFICACIÓN
ESPECTATORIAL**

INVESTIGACIÓN EMPÍRICA: “Elsa y Fred” y “La casa muda”

CARLA AMARO CARBONE

Foz de Iguazú
2018

**LA NARRATIVA COMO FACTOR DE INCIDENCIA EN LA IDENTIFICACIÓN
ESPECTATORIAL**

INVESTIGACIÓN EMPÍRICA: “Elsa y Fred” y “La casa muda”

CARLA AMARO CARBONE

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de Integración Latino-Americana, como requisito parcial a la obtención del título de Licenciado en Cine y Audiovisual.

Orientador: Prof. Ms. Eduardo Dias Fonseca

CARLA AMARO CARBONE

**LA NARRATIVA COMO FACTOR DE INCIDENCIA EN LA IDENTIFICACIÓN
ESPECTATORIAL**

INVESTIGACIÓN EMÍRICA: “Elsa y Fred” y “La casa muda”

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de Integración Latino-Americana, como requisito parcial a la obtención del título de Licenciado en Cine y Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Ms. Eduardo Dias Fonseca
UNILA

Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho
UNILA

Prof^a. Ma. Tainá Xavier Pereira Huhold
UNILA

Foz de Iguazú, 03 de diciembre de 2018.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco a mi orientador Prof. Ms. Eduardo Dias Fonseca, por su dedicación en orientarme, con constante compañerismo y compromiso en el presente trabajo. Animándome en cada etapa transcurrida.

En segundo lugar agradezco a la banca examinadora Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho y Prof^a. Ma. Tainá Xavier Pereira Huhold, por el interés y la disposición.

Un agradecimiento especial a Adriana Quintela, que no solo me hizo saber del proyecto UNILA, sino que me alentó a formar parte.

Agradezco a mis padres Elena Carbone y Carlos Amaro, que desde lejos me supieron acompañar, apoyandome emocionalmente en cada momento de estrés.

Agradezco a Maickol Ayala y Carolina Villalba, por los momentos juntos; compañeros de clase que se transformaron en amigos para la vida.

Agradezco a Jeferson Vaz, por su cariño y constante compañerismo en todo momento.

Agradezco Maria Noel Dos Santos y Catalina Amaro, por acompañarme a diario desde lejos, haciendo de cada regreso un momento feliz.

Agradezco a todos mis amigos que de una u otra manera me sirvieron de apoyo para continuar con fuerza.

Finalmente agradezco a la UNILA, por la oportunidad de graduarme en lo que me gusta, y formar parte de un proyecto tan lindo, el que espero pueda continuar.

La identificación constituye el alma del cine.
Edegar Morin

AMARO, Carla. **La narrativa como factor de incidencia en la identificación espectral:** Investigación empírica: “Elsa y Fred” y “La casa muda” . 2018. p.72. Trabalho de Conclusão de Curso Cinema e audiovisual – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018.

RESUMO

O presente trabalho aborda como temática o processo de identificação espectral, assim como a forma de transmissão do relato ao espectador, mediante a estrutura narrativa e procedimentos estéticos. Tendo como propósito adquirir conhecimentos sobre a incidência que possa ter a narrativa cinematográfica dentro do processo de identificação do espectador com os personagens de um filme, se toma o caminho da teoria construtivista, entendendo os aportes apresentados por David Bordwell (1996), sobre os processos de percepção e cognição do espectador. Uma vez dialogando sobre alguns elementos do processo de identificação, o trabalho se orienta a compreender a narrativa cinematográfica, apropriando-se dos conceitos de opacidade e de transparência, utilizados por Xavier Ismail (2008) ao se referir às teorias cinematográficas, os quais translocamos à forma na que se pode apresentar a narrativa cinematográfica. Com base nos aportes teóricos mencionados, se passa a fazer uso da escala EDI (dita escala serve de ferramenta para quantificar a identificação e a empatia dos espectadores com os personagens, ao assistir um filme). Se trata então de uma investigação empírica, onde se tomam duas amostras de um público (estudantes de cinema e audiovisual, entre 18 e 30 anos de idade, da Universidade Federal da Integração Latino-americana), para a exibição de dois filmes previamente selecionados em relação a sua forma narrativa, *Elsa & Fred* (EUA, 2014) dirigida por Michael Radford, com uma narrativa bastante transparente e *La casa muda* (Uruguai, 2010) dirigida por Gustavo Hernández, a qual possui uma narrativa mais opaca. Ainda que a identificação tenha sido maior para a narrativa mais transparente, em ambos os casos, os dados nos mostram uma tendência favorável à identificação com os personagens.

Palavras-chave: Identificação Espectral. Empatia. Narrativa cinematográfica. Opacidade. Transparência.

AMARO, Carla. **La narrativa como factor de incidencia en la identificación espectadorial**: Investigación empírica: “Elsa y Fred” y “La casa muda”. 2018. p.72. Trabajo de Conclusión de Curso Cine y audiovisual – Universidad Federal de Integración Latino-Americana, Foz de Iguazú, 2018.

RESUMEN

El presente trabajo aborda como temática el proceso de identificación espectadorial, así como la forma de transmisión del relato al espectador, mediante la estructura narrativa y procedimientos estéticos. Teniendo como propósito, adquirir conocimientos sobre la incidencia que pueda tener la narrativa cinematográfica dentro del proceso de identificación del espectador con los personajes de un filme, se toma el camino de una teoría constructivista, entendiendo los aportes realizados por David Bordwell (1996), sobre los procesos de percepción y cognición del espectador. Una vez dialogado sobre algunos elementos del proceso de identificación, el trabajo se orienta a comprender la narrativa cinematográfica, apropiándose de los términos de opacidad y transparencia, utilizados por Xavier Ismail (2008) al referirse a las teorías cinematográficas, los cuales trasladamos a la forma en la que se puede presentar la narrativa cinematográfica. Con base en los aportes teóricos mencionados, se pasa a hacer uso de la escala EDI (dicha escala sirve de herramienta para cuantificar la identificación y empatía de los espectadores con los personajes, al asistir un filme). Se trata entonces de una investigación empírica, en donde se toman dos muestras de público (estudiantes de cine y audiovisual, entre 18 y 30 años de edad, de la Universidad de Integración Latinoamericana), para la exhibición de dos filmes previamente seleccionados en relación a su forma narrativa, *Elsa y Fred* (EEUU, 2014) dirigida por Michael Radford, con una narrativa bastante transparente y *La casa muda* (Uruguay, 2010) dirigida por Gustavo Hernández, la cual posee una narrativa más opaca. Si bien la identificación fue mayor para la narrativa más transparente, en ambos casos los datos nos muestran una tendencia favorable a la identificación con los personajes.

Palabras clave: Identificación espectadorial. Empatía. Narrativa cinematográfica. Opacidad. Transparencia.

LISTA DE TABLAS

Tabla 1 – Representa los valores extraídos del filme Elsa y Fred (2014), tras la aplicación de escala EDI.....	53
Tabla 2 – Representa los valores extraídos del filme La casa muda (2010), tras aplicación de escala EDI.....	55
Tabla 3 – Representa de forma comparativa los totales de respuestas para “Elsa y Fred” y “Lacasa muda”.....	56
Tabla 4 – Valores neutros incluidos como negativos.....	58

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Representa las respuestas a la escala EDI, para el filme Elsa y Fred (2014), agrupadas por cada ítem.....	54
Gráfico 2 – Representa las respuestas a la escala EDI, para el filme La casa muda (2010), agrupadas por cada ítem.....	56
Gráfico 3 – a Empatía Emocional.....	60
Gráfico 4 – b) Empatía Cognitiva.....	60
Gráfico 5 – c) La experiencia de volverse el personaje, y la pérdida de autoconciencia	61
Gráfico 6 – d) La atracción personal hacia los personajes.....	61

SUMÁRIO

1 INTRODUCCIÓN.....	10
2 APROXIMACIÓN TEÓRICA SOBRE EL PROCESO DE IDENTIFICACIÓN ESPECTATORIAL.....	12
2.1 OBJETIVO: IDENTIFICACIÓN.....	16
2.1.1 Tipo de espectador.....	16
2.1.2 Identificación espectador- personaje.....	20
2.1.3 Empatía-identificación.....	22
2.2 EL APARATO DE BASE Y LA IDENTIFICACIÓN.....	24
2.3 BREVE CONSIDERACIÓN FINAL.....	27
3 NARRATIVA CINEMATOGRAFICA.....	29
3.1 ETAPAS Y RECONOCIMIENTO DE UNA NARRATIVA.....	29
3.1.1 El cine y sus relaciones.....	31
3.1.2 Estructura, Mediación y Acto.....	32
3.2 PROCEDIMIENTOS ESTÉTICOS.....	33
3.3 LA NARRATIVA COMO TRANSMISOR DE INFORMACIÓN.....	38
3.4 BREVE CONSIDERACIÓN FINAL.....	45
4 RECOLECCIÓN Y ANÁLISIS DE DATOS.....	47
4.1 DESCRIPCIÓN DE FILMES OBJETO DE ESTUDIO.....	48
4.1.1 Elsa y Fred (2014).....	48
4.1.1.1 Aspectos estéticos.....	49
4.1.2 La casa muda (2010).....	50
4.1.2.1 Aspectos estéticos.....	50
4.2 ESCALA EDI.....	52
4.3 PROCESO DE RECOLECCIÓN DE DATOS.....	52
4.3.1 Datos Extraídos.....	53
4.4 ANALISIS DE DATOS EN RELACIÓN AL TIPO DE EMPATÍA.....	59
4.5 BREVE CONSIDERACIÓN FINAL.....	62
5 CONSIDERACIONES FINALES.....	63
REFERENCIAS.....	65
ANEXOS.....	67

1 INTRODUCCIÓN

La ilusión que genera una secuencia de imágenes en movimiento junto al sonido que componen un filme, atrapan la atención del espectador, pudiendo llegar este a un nivel de identificación, tanto con la historia narrada como con alguno de los personajes.

Partiendo de la idea de un espectador activo, propuesto por un historiador y teórico referente del cine como es considerado David Bordwell, se pretende analizar la incidencia que pueda generar la forma en que se relata una historia, dentro del proceso de identificación espectral.

Haciendo alusión a la narrativa cinematográfica, como la forma en la que se transmite dicho relato; en cuanto a su capacidad de enunciado, y el modo en el cual se compone a través diversos procedimientos estéticos, como los planos, la puesta en escena, el sonido y el montaje, entre otros.

Bajo la concepción del cine como mediador de un mensaje, esto es la historia que se pretenda narrar; el equipo de producción del filme, (desde la creación del guión, hasta la edición final), se consideraría la fuente emisora. Siendo entonces, el espectador, receptor de dicho mensaje.

De esta forma, podemos considerar que la interpretación del espectador va a depender de la comprensión que tenga sobre ciertos códigos cinematográficos instaurados en determinado tipos de filmes; sin desconocer la influencia de factores como como las vivencias, cultura, personalidad, el carácter y gustos, entre otros. Se pretende realizar un estudio en foco a un espectador que aprendió a ver cine a través de ciertas estructuras dominantes, como la clásica.

Frente a esto, se tiene como objetivo adquirir conocimientos que nos permitan pensar en la posible incidencia de la narrativa cinematográfica dentro del proceso de identificación espectral, más específicamente la identificación del espectador con los personajes de un filme.

Para esto en un primer capítulo realizaremos una aproximación teórica que nos permita comprender el proceso de identificación del espectador al momento de asistir un filme, así como entender cada factor que insidie dentro de este proceso.

Siguiendo por un capítulo, en donde se conceptualizará la narrativa

cinematográfica, viendo así sus componentes y posibles formas estéticas de operar al transmitir la información al espectador.

Ya en el tercer capítulo se realizará la investigación empírica bajo el uso de la escala EDI (Escala de Identificación), mediante la recolección de datos generados por la proyección de los filmes *Elsa y Fred* (EEUU, 2014) dirigida por Michael Radford, y *La casa muda* (Uruguay, 2010) dirigida por Gustavo Hernández, los mismos serán expuestos a dos grupos de muestras, de diferentes integrantes. Todos ellos estudiantes de Cine y Audiovisual, de la Universidad de Integración Latinoamericana.

Mediante una breve consideración final en cada capítulo, obtendremos de forma muy resumida, la idea general del mismo.

En base a los conocimientos teóricos adquiridos, más el análisis de los datos obtenidos por investigación empírica comprenderemos si puede existir una incidencia de la narrativa cinematográfica en el proceso de identificación de un espectador, y en que medida puede afectar la forma en que es transmitida la información, que luego será descodificada mediante procesos de percepción y cognición.

2 APROXIMACIÓN TEÓRICA SOBRE EL PROCESO DE IDENTIFICACIÓN ESPECTATORIAL

El mundo cinematográfico es amplio y diverso, esto lo podemos notar simplemente al momento de elegir un filme para asistir, si bien en la actualidad existen ciertas estructuras narrativas más repetitivas o comerciales, las cuales invaden la pantalla, a causa de la rentabilidad económica que producen dentro de las industrias cinematográficas; de igual forma nos encontramos con una gran variedad de filmes en cuanto a las temáticas abordadas, estilos narrativos y formas fílmicas.

A su vez, con el tiempo se han ido generando cambios tecnológicos que nos llevan a una mayor proximidad con los filmes, aumentando los espacios de proyección para la relación entre la exhibición de un filme y la observación por parte del espectador.

Las salas de cine ya no son el único espacio en donde se pueden proyectar las películas, se suman alternativas que nos permiten asistir un filme incluso desde el hogar. Estos cambios en cuanto a la proximidad con los filmes, se dan en un momento gracias a los soportes magnético; en la actualidad son los medios digitales los que nos permiten un acceso más rápido y directo, e incluso más económico para el espectador, generando además la posibilidad de ver una mayor cantidad de filmes de diversos estilos, para todo tipo de público en mayor o menor medida.

Por otro lado, es un hecho que las industrias cinematográficas nunca se detienen, su producción es continua, con una persistente adecuación al mercado, buscando dar a los espectadores lo que piden, en otras palabras, vender como cualquier otro producto. Buscando nuevos nichos de mercado, pero siempre produciendo.

Si imaginamos esta producción continua y le sumamos la idea anterior en relación a la proximidad que ha generado la tecnología con respecto a los filmes, se hace evidente el aumento en cuanto a las posibilidades de filmes que como espectadores tenemos para asistir.

Pero esta numerosa cantidad de filmes puede convertirse en un problema al momento de seleccionar uno, siendo dificultoso para el espectador poder elegir

una entre tantas opciones. El mismo puede optar por tomar diversas referencias para su elección; como puede ser la participación de un actor en particular, por causa del director de la película, por recomendaciones o algún reconocimiento, entre otros.

Una de las opciones que encontramos para nuestra elección es el reconocimiento del tipo de filme por medio del género al cual pertenezca, de hecho podemos ver que muchos de los sitios para asistir películas en internet presentan una clasificación basada en los géneros, de este modo se puede conseguir una búsqueda más rápida para quien lo tome como referencia en su elección, esto nos genera una noción en cuanto a la importancia que el público le da al género cinematográfico; ¿pero que es el género? ¿De qué nos sirve saber el género de una película? ¿Qué repercusión tiene el género en la decisión del espectador? ¿Y porque puede ser tan importante al momento de buscar un filme para asistir?

Para poder entender la complejidad de lo que representa el género, es necesario comenzar hablando un poco sobre el surgimiento del mismo, entendamos primero que se trata de una división o clasificación que comienza por la década de los sesenta derivada de las clasificaciones literarias, como menciona Rick Altman (2000), en su obra titulada *Los géneros cinematográficos*; más adelante comienza una separación más clara basada en ciertas películas que son utilizadas como modelo, creando así las diversas estructuras de género, agrupadas por características en común.

Según la mayoría de los críticos, los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten, ante todo, de criterios de género; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género. El término género abarca, por sí solo, todos esos aspectos. (ALTMAN, 2000, p.34)

Como podemos ver en la cita de encima de Altman (2000), el género forma parte de todo un proceso desde la producción de un filme, hasta las expectativas del público. Siendo entonces quien va a definir ciertas estructuras a seguir y por el cual como espectadores estaríamos creando una imagen mental o idea de la historia que va a ser narrada, así como la forma en que será narrada esa historia.

De esta manera se hace notar la complejidad a la cual se hacía referencia anteriormente, en donde ya no vemos el género simplemente como fuente de información para el espectador, sino que acompaña varios segmentos con relación a una película.

El término género no es, al parecer, un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de múltiples significados. que podríamos identificar de la siguiente manera:

- el género como esquema básico o fórmula que precede. programa y configura la producción de la industria;
- el género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- el género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores a exhibidores;
- el género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público. (ALTMAN, 2000, p. 35).

Si volvemos a las preguntas que nos hicimos más arriba en cuanto a la importancia del género, vemos con esta descripción de Altman (2000), que son varios los puntos que se tocan al momento de hablar de género cinematográfico, siendo el género parte de todo el recorrido en la construcción de un filme, hasta el momento de ser exhibido a su público.

Además de la importancia que este posee como programador dentro de la industria cinematográfica, volviendo aquí al tema económico, no olvidemos que un filme de tipo comercial o industrial, es considerado un producto más en el mercado, y para que este tipo de filmes puedan tener éxito es necesario saber los gustos del público, las tendencias, entender que es lo que buscan o que quieren, esto claro siempre que hablemos específicamente del cine industrial.

El género ordena esos gustos, agrupando las características comunes, y separando en categorías que sean aceptadas con éxito por parte del público, de esta forma van surgiendo ciertas estructuras repetitivas, diríamos que se trata de diferentes historias, en base a una misma estructura narrativa la cual es delimitada por el género al que pertenezca.

El género es relevante dentro de la información que uno recibe como espectador para elegir el tipo de película que queremos asistir e incluso una mayor

comprensión al momento de estar asistiendo un filme.

Ahora bien, viendo el género de la forma más simplista de lo que significa, para cualquier persona que tenga o no conocimientos profundos sobre el tema, podemos pensar en el género como informativo en cuanto al tipo de película que podemos llegar a ver.

Es necesario aclarar aquí que la idea de este trabajo no es generar una discusión sobre la definición de género, ya que esta puede ser muy amplia, profunda y variante dependiendo de la teoría que tomemos; por esto nos limitamos a usarlo de la forma más convencional o cotidiano, apenas para entender la importancia que posee el género en la construcción de la percepción espectral.

De esta manera, a pesar de los géneros no presentarse de una manera pura, con fronteras claramente delineadas; como espectadores sabemos por ejemplo que al ver un *western* nos vamos a encontrar con imágenes del desierto, tiroteos, hombres a caballo en una época y espacio determinados, al ver una comedia esperamos reír, por medio de lo burlesco, la ironía o cualquier otra forma que presente la comedia; al ver una película de terror suponemos que nos debe de generar miedo, de la misma manera, ya sea por medio de lo esotérico, asesinato o cualquier otro medio que nos genere temor. De esta forma, se puede pensar que el género sirve al espectador para saber con qué se puede encontrar y su vez que puede generar ese encuentro, si risas, pánico o lágrimas.

La importancia de saber a cuál género pertenece una película, esta puramente asociada al saber qué es lo que vamos a ver y que nos puede generar ver esa película, esa reacción es lo que muchas veces buscamos como espectadores en una película.

Son reacciones emocionales, provocadas por el cine, cuando al momento de sentarnos frente a la pantalla somos conscientes de que se trata de una ficción, algo creado por personas, una historia que muchas veces solo viene de las mentes ingeniosas de todo un equipo de trabajo.

Visto de este modo, el género nos ofrece cierta información sobre la película, que nos permite generar una idea sobre cómo será la misma; asociando determinadas características dependiendo del género al que corresponda.

Este efecto que causan las películas en nosotros, de conseguir influir en nuestras emociones, es lo que ha llevado a realizar esta investigación.

¿Cómo una película puede influir en un individuo?, hasta el punto de llorar, reír, tener miedo o cualquier otro sentimiento. ¿Qué es lo que busca el espectador al ver un filme? ¿Qué siente cuando lo ve? ¿Cómo se genera ese sentimiento?

Muchas veces cuando estamos asistiendo un filme, pareciera que nos introducimos dentro de la historia narrada, por medio de la pantalla, como si nos perdiéramos en el relato, y llegáramos a formar parte de un mundo diferente de él que estamos viviendo en ese momento o quizá con algunos aspectos similares. Ya no somos el espectador sentado frente a la pantalla, nuestros cuerpos están ahí pero nuestras mentes parecen estar ausentes, perdidas en el relato.

Esos aspectos que se asimilan, pueden ser las fuentes de enlace con la realidad, las que logran de algún modo generar una conexión tan fuerte, al punto de sentir que somos nosotros mismos los que estamos viviendo esa historia, llegando así a un punto de identificación.

2.1 OBJETIVO: IDENTIFICACIÓN

Construiremos un diálogo a través de investigadores como David Bordwell, Ismail Xavier, Jean Louis Baudry y Christian Metz entre otros, que nos permita adentrarnos en el proceso por el cual pasa el espectador, hasta configurar un nexo de identificación al momento de asistir un filme.

Dicha identificación se puede dar desde el espectador con un personaje del filme, como también del espectador como narrador de la historia narrada. Nosotros nos estaremos dirigiendo al tipo de identificación que se puede generar desde el lugar del espectador en relación con los personajes; para esta vamos a comenzar por definir el tipo de espectador que será considerado, en cuanto a sus procesos mentales al momento de ver un filme.

2.1.1 Tipo de espectador

Vamos a trabajar con la idea de un espectador activo expuesta por Bordwell (1996), en el capítulo 3 *La actividad del observador*, dentro del libro *La*

narración en el cine de ficción, para esto tomaremos las ideas manifestadas en cuanto a aptitudes psicológicas de razonamiento que posee el individuo mediante la adquisición ejecutada a través de los sentidos, la cual podemos denominar como percepción, y los resultados de entender mediante las aptitudes intelectuales, que llamaremos cognición.

Cualquier teoría de la actividad del espectador se debe de basar en una teoría general de la percepción y la cognición. Asumo aquí lo que se llama una teoría constructivista de la actividad psicológica; procedente de Helmholtz., ha sido la visión dominante en la psicología perceptual y psicológica desde los años sesenta. Según la teoría constructivista, percibir y pensar son procesos activos orientados a un fin. (BORDWELL,1996, p 30)

Seguiremos entonces una perspectiva constructivista, lo cual supone la construcción del conocimiento a través del modo de pensar e interpretar la información, justamente de manera activa, sería entonces una forma de aprendizaje que permite la construcción de nuevos significados.

Bordwell (1996) nos muestra por lo tanto un espectador psicológicamente activo, el cual a través de los diferentes procesos mentales interactúa (desde una óptica a psicológica) con el filme en busca de un objetivo, al cual lo señala como un fin. Y es justamente este tipo de espectador el que nosotros vamos a considerar para la investigación.

Para referirnos a dicha teoría, nos estaremos apoyando en la idea de que el reconocimiento se da por la conjunción de lo que captan nuestros sentidos más las experiencias que tenemos. De esta manera seguimos con la idea de que el acto de percibir no depende solamente de los estímulos sensoriales como el gusto, el olfato, el tacto, la vista y el oído, puesto que Bordwel (1996) los considera incompletos y ambiguos. Por lo cual se suma las inferencias inconscientes al acto de percibir, las cuales se componen del conocimiento previo y las expectativas que surgen de forma inductiva o por la formación de hipótesis.

Por otro lado, la cognición implica justamente el procesamiento de datos, y la teoría asume a la percepción como una comprobación activa de datos, sucede entonces que dentro de esta teoría no hay una clara separación entre percepción y cognición.

En el caso de cine, nos referimos a los cálculos mentales al momento de recibir la información, que es asimilada por medio de la vista y el oído,

al ser transmitida por imágenes y sonidos que componen un filme. Por ejemplo, al ver una imagen lo primero sería el contacto visual, pero de forma casi instantánea, el cerebro busca la información almacenada por experiencias pasadas para lograr hacer un reconocimiento de esa imagen.

Una vez reconocida una imagen o información se pasa a formar lo que Bordwell (1996) llama una hipótesis, dicha hipótesis es formada mediante un cálculo de probabilidad en cuanto a los significados posibles, en este caso a la imagen observada; si esta hipótesis es comprobada ya vamos a tener un nuevo significado o interpretación, pero si por el contrario no es comprobada, sino que rechazada se vuelve a analizar la situación en base a las probabilidades y se genera una nueva hipótesis.

De esta manera podemos pensar en la cantidad de veces que al ver una película imaginamos lo que va a pasar, y muchas veces acertamos. La información a la que se hacía referencia más arriba, al hablar del género de un film, nos da una aproximación para poder manejar esas probabilidades, asumiendo que el género de la película va a orientarnos en cuanto a cuál sería la hipótesis más probable.

Por ejemplo, si se trata de un filme de terror y vemos una puerta entre abierta en una habitación, la idea más probable a venir a nuestra cabeza y la más posible de suceder, es que lo que este del otro lado sea algo que produzca miedo, ya sea una persona escondida para hacer daño a otra de la historia o algo asociado a algún mal, mientras que si vemos la misma puerta en una comedia no vamos a estar asociando algo malo detrás de la puerta. ¿Pero por qué se da esto? Simplemente porque aprendimos a ver cine, y este nos enseña que, si bien el género no sea claramente dividido, si posee ciertas características, que se repiten o esquemas ya formados, de donde sabemos por ejemplo que una comedia no debería de asustarnos.

Esto también está claramente asociado al estilo de narrativa, porque tampoco significa que no pueda suceder, pero sí que generalmente no sucede. Es así que podemos ver como el cine, no solo depende de los sentidos de la vista y el oído, sino que depende también de nuestros conocimientos previos, podríamos decir entonces que se aprende a ver cine.

Este conjunto de conocimientos organizados, de experiencias

previas los cuales nos orientan a la formulación de cada hipótesis, Bordwell (1996) las denomina como esquemas, y los distingue en tres grandes grupos a los que clasifica en: **prototipos**, que sería una imagen mental que agrupa ciertas características, como puede ser la imagen de un perro, una casa, un árbol, o cualquier otra; **procedimientos**, este abarcaría las llamadas conductas dominadas, como cepillarse los dientes, comer, manejar un carro o andar en bicicleta como Bordwell (1996) nos pone de ejemplo, una vez de aprender las repetimos una y otra vez sin detenernos a pensar cómo se desarrolla; por último tenemos los **patrones**, en donde ubicamos los sentimientos como si estuvieran en paquetes, por ejemplo, asociamos una muerte con tristeza, un nacimiento alegría, es como si dependiendo de la situación ya tengamos un paquete de sentimientos que correspondería.

Siendo los patrones los más relevantes para entender la reacción emocional del espectador al momento de ver una película. Vendría a ser como un paquete de sentimientos y emociones ya preparado que nos permite saber cómo tenemos que sentirnos, esto se realiza no de una forma racional, no es que pensemos, ¡ay me tengo que poner triste! O, ¡me tengo que poner feliz! Simplemente nuestro cerebro ya reconoce la situación por similitud y toma el paquete que debería de utilizar.

Es como si nuestro cerebro ya estuviera instruido por medio de las experiencias que se acumulan en la vida, y al momento de captar una situación por medio de los sentidos, la compara con situaciones similares y utiliza los esquemas que se asimilan más, el esquema que correspondería a la situación dada. En el caso del cine serían los esquemas denominados patrones, los que se relacionan con el proceso de identificación a través de las emociones, pero claro no son los únicos esquemas que usamos al mirar un filme; los prototipos son otro tipo de esquemas que utilizamos todo el tiempo para reconocer las imágenes transmitidas por un film.

Vayamos por otro lado más simple, supongamos algo tan absurdo como que nos ofrezcan golpearlos con un palo en la cabeza, sería lo más lógico que no lo aceptemos, no precisamente porque ya nos hayan golpeado la cabeza con un palo, pero el simple hecho de ya haber sufrido un golpe o sea la experiencia, más la comparación por la similitud, nos da para comprender que no sería algo agradable, entonces no necesariamente nuestra experiencia tiene que conocer el mismo hecho exacto, pero si ciertas características similares que nos permitan generar la hipótesis basada en mis esquemas. Lo cual nos permite realizar un

cálculo mental en donde sabemos que, por ejemplo, un golpe en la cabeza tiene grandes probabilidades de no ser agradable.

De la misma forma funcionaria con el cine, el cual además capta y utiliza mucho la esencia de la vida fuera de la pantalla, a pesar de que trabaje con la fantasía, de esta manera utiliza gran parte de los esquemas que el ser humano trae de las vivencias, orientándonos así a una comprensión más clara en donde podríamos decir que es más fácil el poder identificarnos, frente a lo conocido.

Para entender mejor vamos a recurrir nuevamente a un ejemplo bien simple, pensemos en un súper héroe, lo primero que viene a nuestra cabeza es una imagen mental, la cual muy probablemente sea de una persona vistiendo un traje diferente el cual casi seguro tenga una capa, por ejemplo, esto es lo que más arriba denominábamos un esquema de prototipo, la imagen que viene a nuestra mente asociada en este caso a un héroe.

Por otro lado, el hecho de que pueda volar no nos parecería algo extraño, pues los héroes poseen poderes como tal, y así fue como el cine nos acostumbró a reconocerlos, más allá de la estética, o imagen visual.

Ahora si el mismo personaje que puede volar, es atropellado por un camión y se levanta como si nada, posiblemente consideremos que no tiene sentido, porque no es “normal” no sufrir ningún daño en el mundo en el cual vivimos. Esto claro depende del tipo de filme y el nivel de ficción que el mismo posee, con esto me refiero a que si se nos puede mostrar un héroe con súper fuerza pero que muchas veces se dejan ciertas similitudes con el ser humano para hacernos sentir más próximos.

Entonces naturalizamos ideas no tan lógicas como el poder de volar y encontramos extrañas otras de un grado similar, dependiendo del tipo de film, y de cuan educados estemos a distinguir y comprender las diferentes situaciones que se pueden presentar en una película.

2.1.2 Identificación espectador- personaje

Ahora bien, una vez comprendida la idea de un espectador activo a partir de los criterios utilizados por Bordwell (1996), en cuanto a los cálculos mentales, formulación de hipótesis y el uso de ciertos esquemas ya

predeterminados, nos vamos a direccionar a la observación de cómo estos procesos mentales pueden llevar al espectador a un nivel de identificación con los personajes de un filme.

Diríamos que este tipo de identificación se puede dar a través de diversos aspectos, como puede ser el reconocimiento de ciertas características, como el sexo, temperamento, personalidad o situaciones por las cual pasa un personaje, en donde encontremos similitudes con nuestras características o vivencias. Las posibilidades que lleven a sentirse identificado al espectador son muy amplias; de la misma manera que las formas narrativas y fílmicas que se pueden encontrar para lograr un mayor efecto en cuanto al poder atrapar al espectador con la historia narrada, hasta llegar a un nivel de identificación.

Un aspecto interesante de este proceso de identificación, es el hecho de que la misma pueda mudar de un personaje a otro a lo largo de la película, considerando además que el grado de identificación se puede generar en mayor o menor medida en los diversos espectadores, así como también sucede que como espectadores nos podemos sentir más identificados con el personaje de una película la cual no le genere la misma sensación de identificación a otro espectador.

Para comprender un poco más sobre las variaciones que se pueden dar, vamos a tomar como ejemplo el filme *Maleficent* (EEUU, 2014) dirigida por Robert Stromberg, en donde el papel de la malvada, desarrollado por Angelina Jolie, muda al enterarnos que toda la maldad que posee es a causa de una traición y quien al finalizar la película se convierte en uno de los personajes queridos por el espectador.

O sea que nuestra mirada de espectadores a un personaje, en cuanto a la valoración del mismo puede obtener cambios a lo largo del desarrollo de la historia y de estos cambios va a depender también nuestros cambios de identificación.

Es así que de alguna forma el espectador por medio de los sentidos, visión y oído, absorbe la información que se le da y al momento de procesarla, va reconociendo ciertas características compatibles con las características de él, y que sería esto sino la empatía que nos llegan a generar los personajes la cual nos puede llevar a esta identificación.

2.1.3 Empatía-identificación

Consideremos la empatía como la capacidad del ser humano de entender cómo se puede sentir otra persona en diversas situaciones, hasta el punto de sentirnos como el otro; pensemos en la posibilidad de que las respuestas biológicas de nuestro cuerpo como llorar o reír al momento de ver un filme se deban justamente a la empatía provocada a través de una composición de estímulos dentro de la película.

Para tener una idea más clara sobre la empatía vamos a trabajar con la siguiente definición:

a) Empatía emocional. La empatía emocional alude a la capacidad de sentir lo que los protagonistas sienten, implicarse afectivamente de forma vicaria o sentirse preocupado por sus problemas (*empathic concern*) y experimentar sus-emociones ("sentir con los personajes"). Otra dimensión de la empatía emocional permite que el espectador se sienta preocupado por el destino o situación de dichos personajes ("sentir por los personajes"), lo que se asocia a sentir emociones como la compasión, la tensión o el suspense.

b) Empatía cognitiva. Se refiere al hecho de entender, comprender o ponerse en el lugar de los protagonistas, lo que se relaciona con la capacidad de tomar la perspectiva o adoptar el punto de vista del otro (*perspective-taking*). La empatía cognitiva permite que el espectador imagine cuáles son los pensamientos, sentimientos y estados mentales de los personajes de la narración e incluso ser capaz de anticipar las situaciones a las que se expondrán los personajes o inferir cuáles serán las consecuencias de las acciones de éstos.

c) La experiencia de volverse el personaje (*become character*) y la pérdida de autoconciencia. Se refiere a la sensación de sentirse como si uno mismo fuera uno de los personajes. De hecho, se ha sugerido que la identificación con los personajes es un proceso temporal de pérdida de autoconciencia por medio del cual el sujeto vive la historia como si estuviera dentro de ella, difuminándose la distinción entre el sí mismo y el personaje. La identificación es un proceso imaginativo, no es una actitud, una emoción o un proceso perceptivo, sino un proceso que implica la pérdida de autoconciencia paulatina y el reemplazo temporal de la propia identidad por la de un personaje desde un punto de vista afectivo y cognitivo. Ahora bien, la identificación es un proceso de adopción temporal de la identidad del personaje con el que uno se identifica (en cuanto a sus metas y sentimientos).

d) La atracción personal hacia los personajes. Se vincula con tres sub-procesos: la valoración positiva de los personajes, la percepción de similaridad con estos y el deseo de ser como uno de ellos. La valoración positiva (*liking*) de los personajes en su conjunto consiste en evaluar en qué medida los personajes son apreciados y si resultan atractivos. La percepción de similaridad con los personajes supone evaluar en qué medida el espectador considera que se parece a los personajes. Finalmente, el hecho de desear ser como los personajes constituye otro proceso relacionado con la atracción hacia los personajes. Normalmente se evalúan

de forma positiva los personajes atractivos, con prestigio, que llevan una vida gratificante y con éxito. Existe una relación positiva entre el deseo de ser como los personajes y la identificación con ellos durante la visión de las series o películas de entretenimiento. (IGARTUA; MUÑIZ, 2008, p. 33)

Podríamos destacar la clasificación anterior de Iguaratua(2008) y Muñiz (2008), en donde se evidencia la estrecha ligación entre la empatía y el proceso de identificación.

Esto indica que el tipo de identificación por el cual puede pasar un espectador posee una gran variedad, pudiendo ser apenas un entendimiento de cómo se siente el personaje hasta un punto de identificación temporal casi total, como también se puede llegar a la experiencia de volverse el personaje con una pérdida casi total de auto-conciencia, en donde el espectador pierde temporalmente su propia identidad para tomar la identidad de un personaje.

Por otra parte, si hablamos de la empatía cognitiva, aquí encontramos la respuesta a lo que nos sucede muchas veces como espectadores, el anticiparnos a una situación, saber qué es lo que va a suceder, esto viene como bien vimos más arriba a través de una comprensión y posibilidad de imaginar los sentimientos y estados mentales del personaje, claro está comprensión se apoya también de las experiencias del espectador.

Sin embargo existen ciertas características que pueden llevar al espectador a una identificación, como en el caso de atracción personal hacia los personajes, en donde se implica una valoración del personaje, mediante una comparación de similitud, obteniendo una evaluación positiva que lleva al espectador a desear ser como dicho personaje, a encontrarse reflejado en un personaje; entendemos aquí la idea de que la identificación se puede generar a través de las similitudes, pero también se puede pasar a una idea de deseo, el desear ser como un personaje.

Algunas de estas similitudes pueden ser en cuanto a la personalidad, el temperamento, una situación determinada, o hasta aspectos más visuales y estéticos, como características físicas similares o reconocimiento algunos espacios.

Entonces esto es lo que hace el cine, de alguna forma se aprovecha de particularidades de la construcción del sujeto y las utiliza a su favor para crear una ficción la cual termina atrapando al espectador hasta el punto de llegar a

sentirse identificado y de este modo influir en su forma de pensar o sentir.

Con esto no me refiero a que la intensión primaria del cine sea de hecho la identificación del espectador, es solo una perspectiva más.

2.2 EL APARATO DE BASE Y LA IDENTIFICACIÓN

Hasta el momento nos hemos basado en los escritos de Bordwell (1996), sin embargo, sería interesante entender la mirada que Jean Louis Baudry realiza al abordar la temática de identificación, mencionada en el capítulo 3, “*Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*” de *A Experiência do Cinema* (1983) de Xavier Ismail. Para comenzar podemos ver que Baudry (1983) nos trae un paralelismo, entre la identificación del espectador con una película y el reconocimiento del “yo” por el cual pasa un niño frente a un espejo, entre sus primeros 6 y 18 meses de vida aproximadamente, analizado en los escritos de *El estadio del espejo como formador de la función del yo* de Jacques Marie Emile Lacan (1935). Por otro lado mencionar que Metz también se guía por algunos de estos pensamientos Lacanianos.

Este reconocimiento del niño frente al reflejo del espejo, es lo que Lacan considera como el primer proceso de identificación del ser humano.

Baudry (1983) compara entonces el proceso de identificación del niño frente al espejo con el del espectador frente a la pantalla, considerando que en ambos casos se trata de un recorte, en el caso del espejo sería un recorte en tiempo real, mientras que en la pantalla al ver un filme es un recorte de la supuesta realidad que se quiere transmitir. No dejando de ser ambos un recorte.

De esta manera se va generando la comparación del espejo con la pantalla de cine, no solo como una simple similitud sino más bien como el entendimiento de la construcción del sujeto, la cual asociamos al cine.

Como podemos ver existe una diferencia entre el abordaje de Bordwell (1996), quien lo lleva más a un análisis en cuanto a los cálculos mentales de reconocimientos y formulación de hipótesis, lo cual nos lleva a una identificación totalmente radicada a en la percepción, los sentidos y las experiencias previas, mientras que Baudry (1983), realiza foco en lo que refiere a los aparatos técnicos, la

pantalla como formadora de una nueva identidad, y la cámara como una extensión del ser humano.

En este caso podríamos decir que Baudry (1983) toma el camino del psicoanálisis para explicar la relación que se genera entre el espectador y el filme, mientras que Bordwell (1996) lo lleva mas a la comprensión de los procesos cognitivos del espectador. En ambos caso podemos afirmarnos en una relación psicológica del espectador con la absorción de la información transmitida por una película.

Volviendo a lo anterior, podemos observar que cuando nos referimos a la identificación frente a la pantalla estamos hablando de una identificación formada a través del mundo que se crea mediante el recorte seleccionado con la cámara, mas la idea de continuación de dicho mundo fuera de los límites de ese recorte. Ese mundo que vemos a través de una especie de la pantalla que nos limita a ver un recorte de esa supuesta realidad que se nos muestra, en donde no solo es pensada la historia que se va a contar, y el recorte seleccionado, sino que también la posición de la cámara, el ángulo, los movimientos e incluso el montaje.

De esta manera podemos decir que este recorte también sucede en un espejo, como bien señala Baudry (1983), al comparar además del proceso de identificación que se da en ambos casos, el depender de un aparato (espejo-pantalla) que poseen generalmente hasta formas similares.

Entonces, tenemos un hecho que ocurre dentro del cuadro, es decir una historia ficcional contándose dentro de lo que podemos ver en pantalla, como si fuera un recorte de una realidad.

Ahora bien, las historias no solo son compuestas por lo que pertenece al recorte que podemos ver, pensemos por ejemplo que está sucediendo cuando a través del sonido entendemos un diálogo entre dos personajes, pero visualmente solo aparece uno de ellos, aunque no estemos viendo a el segundo personaje sabemos que está ahí, en este caso nuestro primer personaje es visible a través del recorte seleccionado dentro de la narración, mientras que la imagen del segundo personaje forma parte de lo se denomina extra-campo.

Es así que como mencionamos antes, la historia se compone de lo que vemos, a través de un recorte seleccionado y la idea que se nos da como espectadores, de la continuidad de ese mundo, mas allá de lo que podemos ver.

¿El hecho de no verlo, significa que no existe? Como espectadores,

¿encontramos extraños en una situación así?

Podemos pensar en que la respuesta a estas preguntas que nos hacemos sea simplemente la naturalización que tenemos como espectadores, en donde entendemos que una historia fílmica no solo se compone de lo que podemos ver, es decir creemos en la existencia más allá del recorte. A su vez, esta creencia se debe a las experiencias previas como espectadores, de alguna forma se nos enseñó a ver y entender el cine de esta manera.

Existen diversas técnicas fílmicas, que en algún punto ayudan a reforzar esta idea de la composición de la historia fuera de la pantalla, como podría ser dentro de la puesta en escena con el uso de miradas fuera de campo de los personajes, haciendo a su vez sentir al espectador aún más participe de la historia narrada.

Tomando como base lo anterior, en cuanto a la composición de una historia entre lo que sucede dentro y fuera del recorte de la pantalla, podemos reflexionar sobre el lugar que ocupamos como espectadores al momento de estar asistiendo un film. Claramente funcionamos como receptores de la información que se nos es transmitida, pero somos receptores con ciertas cualidades mentales, las cuales ya vimos más arriba al momento de definir el tipo de espectador a considerar; esto hace que tengamos cierta interpretación y reacción sobre lo que recibimos.

Esa reacción se convierte en una interacción con la historia, porque no solo la recibimos, sino que además interpretamos; absorbemos la información y sacamos nuestras propias conclusiones inducidas o no por las técnicas fílmicas, esto en relación a una teoría constructivista la cual estamos siguiendo, fundados en la idea de un espectador activo; entonces vamos a ser nosotros como espectadores los que estaremos realizando esa conexión.

Si una historia es compuesta también por lo que se encuentra fuera de la pantalla, ¿no podemos nosotros como espectadores formar parte de esa historia?

Si además como ya vimos, la empatía ejerce una gran fuerza que nos lleva en diferentes niveles de identificación con los personajes de un film. Perfectamente en algún sentido nos podríamos considerar como parte de la historia.

Este lugar que podemos ocupar como espectadores en una historia ficcional se puede dar de dos formas, las cuales Jean Lois Baudry clasifica como primaria y secundaria en *A Experiência do Cinema*, Xavier Ismail (1983).

En donde la identificación primaria se daría la formación de un sujeto trascendental, en donde la cámara ocuparía la visión de este sujeto formado, por cuál sería la identificación espectador-narrador de la historia, esa mirada todopoderosa a la que también hace referencia Crithian Metz.

Siendo la secundaria directamente con uno de los personajes del film, esto sería identificación espectador-personaje en la cual ya hemos trabajado.

De hecho, Metz dice que nos identificamos con esta mirada todopoderosa, e incluso tenemos la sensación de que el sujeto enunciante somos nosotros. Es como si esta película que parece no tener narrador, la contáramos nosotros. (BORDWELL, 1996, p. 22)

Vemos aquí que Metz se refiere entonces a una identificación no solo con respecto a un personaje, sino que, además, una identificación con la historia misma como una especie de observador invisible. Este tipo de identificación ya no depende de la imagen, no depende de la formación del cuerpo que nos identifica en la pantalla.

Si bien es importante mencionar la existencia de la identificación a la que se denomina como primaria, este trabajo pretende dirigirse a la identificación con los personajes de un filme, es decir entonces que nuestro foco es en la denominada identificación secundaria.

2.3 BREVE CONSIDERACIÓN FINAL

Como puntos importantes a tener en cuenta, podemos pensar en la idea de que se está trabajando sobre una base de consideración de un espectador activo, el cual a través de procesos mentales, va a estar decodificando la información que se le es transmitida mediante un filme.

Por otro lado, pensar que tomamos un espectador que se considera que fue enseñado a ver cine. Por lo cual, factores como su posición socio-cultural, pueden incidir en su interpretación, así como otros factores en relación a sus vivencias, ya que como vimos, las hipótesis son formuladas a través de la

percepción y las inferencias inconscientes, es decir que sus experiencias van a tener relación con su interpretación.

De todos modos, es importante tomar en cuenta el lugar que ocupa la empatía, dentro del proceso de identificación, siendo esta una dimensión fundamental en dicho proceso, y comprendiendo que no necesariamente el espectador tiene que ser “igual” o pasar por las mismas situaciones para que el personaje de un filme le genere empatía.

3 NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

Recordemos que el tema central del presente trabajo es analizar la incidencia que pueda tener la narrativa cinematográfica en el proceso de identificación espectral. Para esto, en un primer capítulo comenzamos trabajando con el proceso de identificación, en donde se estableció este proceso bajo los postulados de Bordwell (1996), así como el camino ha recorrer por parte de un espectador capaz de identificarse con los personajes al momento de asistir un filme.

En relación a esto, en el presente capítulo se pasará a discurrir en las formas narrativas del cine, entendiendo así la composición de las mismas y la manera en que operan para la construcción de un relato. Así como la interpretación que puede tener por parte del espectador, en base a la forma en que se es transmitida la información mediante la narrativa.

Comprendiendo además la interpretación que pueda ser dada por parte del espectador.

3.1 ETAPAS Y RECONOCIMIENTO DE UNA NARRATIVA

Al hablar de narrativa cinematográfica se considera todo lo vinculado a las formas y estrategias de relatar una historia por medio del audiovisual, sería entonces el orden que se les da a los hechos y la manera en que se van a mostrar al espectador.

Dicho proceso creativo se compone por múltiples factores, que podemos distinguir en las siguientes etapas:

- El guión como punto de partida de la construcción narrativa, es en donde se va a delinear el tipo de estructura; esbozando aquí la trama, es decir el orden que se les dará a los hechos o acontecimientos dentro del relato, también se pueden determinar las relaciones causales que se generen.
Se obtiene además, información sobre la línea de acción que toma la historia narrada, es decir el tema, la esencia de la misma, así como posibles puntos de inflexión o giro, que cambiarían el curso de la acción; se escribe lo que luego será compuesto por medio de lo audiovisual.
- Podríamos pensar en una segunda etapa como el momento de realización en

donde van a ser grabadas las diversas escenas estipuladas en la etapa anterior. De esta manera se realizaran elecciones en cuanto a formas, estética, y herramientas a ser utilizadas para transformar el guión en un producto audiovisual. Aquí incluimos el proceso de *decoupage* (descomposición en planos a ser grabados), y lo correspondiente a el transcurso de las grabaciones, como diversas técnicas formales de expresión o representación, tanto de las imágenes como del sonido, de lo que se quiera transmitir al espectador, las cuales veremos más hacia el avance de este capítulo.

- Finalmente podemos pensar en el montaje a ser realizado una vez obtenidas las imágenes. Siendo este parte de la construcción de la narrativa, en base al significado que se pretenda dar de la yuxtaposición de las imágenes seleccionadas que contengan determinada relación.

Ahora bien, nombramos lo que serían las etapas dentro del proceso creativo de una narrativa cinematográfica. Pero nos preguntamos: ¿se puede considerar al cine como una narrativa?.

Si, el cine puede ser considerado una narrativa. Para comprender esta visión de narrativa, vamos a trabajar sobre las ideas de Goudreault y Jost (2009), quienes realizan un trabajo bastante detallado sobre la narrativa cinematográfica, partiendo de una definición básica de narrativa dentro del diccionario, en donde no se estaría incluyendo el audiovisual como forma narrativa, ya que solo se menciona una transmisión oral o escrita.

De este modo optan por un camino en donde se toman 5 criterios de reconocimiento de una narrativa, trabajados anteriormente por Christian Metz:

1. Una narrativa posee un comienzo y un fin; más allá de que en la imaginación del los espectadores la historia continúe, se nos va a mostrar hasta un determinado punto.

De este modo es comparada la narrativa cinematográfica con la literatura, mencionando que siempre vamos a tener una última página para leer.

Además son mencionadas determinadas excepciones de filmes que poseen un final suspensivo o cíclico, lo cual no nos aleja del objeto material del relato, ya que pertenece a un período de tiempo elegido para la representación de

- la historia.
2. Toda narrativa contiene dos temporalidades; una de la cosa narrada y la del momento de la narración en sí, en el caso del cine una incluye todo el proceso de formación de una película, y la otra el momento de exhibición de la misma. Este segundo momento es comparado con la lectura dentro de la literatura.
 3. Toda narrativa es un discurso, esto refiriéndose a una secuencia de enunciados, sin la necesidad de que los mismos relaten. Se hace referencia a la idea de un emisor que codifica un mensaje que luego será descodificado por el receptor, en este caso el espectador.
 4. La conciencia de la narrativa “des-realiza” la cosa contada; esto se da simplemente por el hecho de saber que se nos está contando algo como espectadores, más allá de poder contar con algunos elementos extraídos de un suceso real al no estar presentes en el momento le quita toda posible realidad.
 5. Una narrativa es un conjunto de acontecimientos; esto sería viendo los acontecimientos como fragmentos dentro de un discurso, en cuanto el discurso sería la narrativa en sí.

3.1.1 El cine y sus relaciones

Como vemos en algunos de los puntos mencionados arriba, nos encontramos una comparación de la narrativa cinematográfica y la literatura, más específicamente al momento de hablar de que en ambas se representa de un período de tiempo, en el punto número uno; y al mencionar como la composición posee doble temporalidad en ambos casos, en el punto número dos. Esta comparación no se da por simple casualidad, sino más bien a causa de algunas herencias narrativas que toma el cine de la literatura, como sería el hecho de ser artes que narran.

Pero el cine no solamente toma ciertas características de la literatura, sino que podemos hablar también de algunas herencias del teatro.

Dentro de *O discurso cinematográfico- A opacidade e A transparencia* (2008), Xavier Ismail, nos acerca a esta mirada. Pensando en el antes denominado

“teatro filmado”, en relación a la disposición de la cámara y de los cuerpos ante esta.

Donde una cámara fija, se ubicaba frente al espacio en el que se desarrollaba la acción dramática, a una altura media, en donde además la entrada y salida de los personajes se realizaba por los lados laterales, de la misma forma que en teatro, sin experimentar hasta entonces la profundidad de campo. Se trataba entonces de una triple unidad, en donde se unían lugar, tiempo y acción en un solo plano.

Por su naturaleza el cine posee diferencias, que lo caracterizan con relación a las otras artes.

Como es de conocimiento común, el cine es una secuencia de imágenes en movimiento, más específicamente una secuencia de fotografías (imagen de un objeto o persona a través de la acción de la luz sobre un material sensible). Este hecho lo diferencia de la pintura, como menciona Xavier (2008), ya que una pintura es el resultado de una idea mental sobre la cosa dibujada. Caracterizándolo así con un carácter representativo¹.

El movimiento, por otro lado, es una de estas características, que permite mostrar el espectador una idea ampliada del mundo que se crea a través de la pantalla, generando a su vez una sensación de representación bastante cercana al mundo del cual el espectador forma parte.

Por otro lado, si pensamos en el teatro, vemos que se desarrolla en tiempo “real”, el cine en cambio es mediado por un objeto (cámara) para luego ser transformado y expuesto.

Esto le permite al cine la posibilidad de realizar saltos en el tiempo, trayendo recuerdos del pasado, ideas del futuro e incluso representar sueños de los personajes. Así como, el decoupage junto al montaje generan la posibilidad de guiar la mirada del espectador, hecho que no se puede dar en el teatro por ejemplo, pudiendo mostrar en detalle una acción u objeto, entre otros. El montaje paralelo permite desarrollar dos historias que sucedan en un mismo tiempo en espacios diferentes sin desorientar al espectador.

3.1.2 Estructura, Mediación y Acto

Fernão Pessoa Ramos dentro de su libro *Teoría contemporânea do*

1 No entraremos en una discusión epistemológica acerca de la representación.

cinema (2005) volumen 2, expone tres formas en las que pueden ser estudiadas las narrativas cinematográfica, siendo la estructura una de las tres a considerar. “A narrativa também pode ser estudada como estrutura: o modo como seus elementos se combinam para criar um todo diferenciado (RAMOS, 2005, p.277)”.

Si bien el objetivo de este capítulo es el de analizar lo que refiere a la estructura narrativa, podemos considerar también a la narrativa como mediadora al momento de transmitir un mensaje, en cuanto al significado que se genera de una idea inicial, por ejemplo al presentar prácticas sociales de la vida fuera de la pantalla.

La mediación no depende solo de la forma en que se presente un conjunto de ideas, también depende de cómo lo interprete el espectador, quien en este caso ocuparía el lugar de receptor.

Por otro lado podemos tomar a la narrativa como un acto, el acto de contar una historia, que en el cine sería por medio de lo audiovisual, a través de la pantalla, es decir la exhibición del filme en sí. El proceso dinámico de presentación de una historia a un espectador activo, es decir, el momento en que se transmite la historia a un receptor.

3.2 PROCEDIMIENTOS ESTÉTICOS

Pudiendo considerar a la narrativa cinematográfica como la forma en la que se cuenta una historia, por medio de lo audiovisual, en donde se mueven tiempo, espacio y ritmo.

Esto nos lleva a plantearnos; ¿cuáles serían las estrategias o herramientas con las que cuenta el cine para contarnos las diversas historias? De esta manera construiremos un diálogo a través de teóricos como André Goudreault, François Jost, Xavier Ismail y David Bordwell, que nos permita reconocer algunas de las herramientas que posee el cine para la construcción del relato. Así como también comprender como puede ser interpretado el empleo de estas herramientas por parte del espectador, un espectador que ya posee conocimientos que le permiten interpretar el lenguaje cinematográfico.

Una sola historia puede ser contada o narrada de diversas maneras, las cuales pueden alterar la percepción del espectador, y esas diferentes maneras

de narrar son compuestas por técnicas que podemos denominar como formales.

Son varios puntos los que componen el lenguaje audiovisual, siendo la trama, parte de esta composición como ya mencionamos anteriormente. Sin embargo, una misma trama puede ser transmitida al espectador de diferentes maneras, generando así interpretaciones diferentes, es por esto que no solo es importante el orden que se exponen los hechos dentro del relato sino que además la forma en cómo se representan.

Para esto el cine cuenta con herramientas o técnicas formales que pertenecen a su tipo de lenguaje, tanto para trabajar con las imágenes como con el sonido.

Podemos pensar en tipos de encuadres, estilos de iluminación, el ritmo y el tipo de montaje; tipos de sonido (incluyendo acá el silencio, como parte funcional), ya que muchas veces es dejado de lado; elecciones en cuanto a la posición y movimiento de la cámara, así como la composición del cuadro, puesta en escena y disposición de los cuerpos y objetos dentro de un cuadro, entre otras. Como vemos son muchos aspectos y dentro de estos una variedad de opciones.

Si pensamos en temporalidad, el espacio, y la relación causa-efecto, nos lleva a pensar en códigos instaurados por Hollywood. Que a su vez es un tipo de cine que tiende a seguir una estructura ya delineada, la cual realiza gran foco en orientar al espectador.

La forma narrativa a considerar posee cierto orden cronológico, el cual permite mantener al espectador orientado, esto no significa que no nos encontremos con desordenes cronológicos, tales como los denominados elipses temporales, es decir saltos de la narrativa hacia el pasado o el futuro; que de hecho son bastante habituales. El *flash-back* por ejemplo, es un recurso bastante utilizado, sin embargo su uso no tiene por que des-orientar al espectador, por el contrario se consigue emplear de tal manera que el espectador comprende claramente lo que está sucediendo. Sirve como herramienta para explicar el por qué, o el cómo de los hechos actuales, dando una mirada al pasado que ha provocado determinada situación. De esta forma, vemos que las elipses temporales son herramientas del cine, que dislocan al espectador pero no impiden ni detienen el flujo narrativo.

El hecho de que estos saltos cronológicos no afecten el entendimiento del espectador, está sumamente asociado a la idea de que al espectador se le fue enseñado el acto de ver cine, por lo cual se espera cierta

comprensión a los códigos mas recurrentes, códigos que han sido instaurados con el tiempo.

Vamos a comenzar con una mirada en los planos, considerada la mínima unidad dentro de un filme. Para entender esto tomamos las definiciones utilizadas por Xavier (2008), quien determina un filme como un conjunto de secuencias marcadas por una función dramática. A su vez una secuencia es compuesta por escenas dotadas de unidad espacio-temporal, es decir que cada escena se distingue por ser desarrollada en un mismo tiempo y espacio. Y estas escenas son compuestas por los planos, un segmento continuo de imágenes. Es por esto que podemos considerar al plano como la mínima unidad.

Existen diversos planos, los cuales son clasificados generalmente en:

- Plano general (PG), serían las toma amplias en la cual se puede visualizar el espacio en donde va a desenvolverse la acción.
- Plano conjunto (PC), en este se puede ver el escenario de la acción, muestra los objetos y personajes, pose menor campo de visión que un plano general.
- Plano americano (PA), en el cual se muestra a los protagonistas por debajo de las caderas.
- Plano medio (PM) bastante similar al PA, por esta misma razón a veces pueden tomar uno u otro como referencia, pero si consideramos a los dos, la diferencia es que este se encontraría mostrando hasta la cintura del personaje, ubicado entonces unos centímetros más arriba que el anterior.
- Primer plano (PP) ocupando casi la totalidad de la pantalla, en el caso en que se muestra un rostro de cerca, por ejemplo.
- Plano detalle (PD), es un plano bastante próximo, en donde se puede ver un fragmento del cuerpo humano o un objeto.

Es importante entender, que los planos son una herramienta al momento de construir una narrativa; los planos detalle por ejemplo, son capaces de dirigir la mirada del espectador hacia un detalle que sea relevante de observar para comprender el relato, es una herramienta de gran utilidad como podemos ver.

Es por esta razón que consideramos necesario hablar de los mismos, ya que no se trata solamente de estética sino que cada uno de ellos puede ayudar a transmitir la información que se desea, de una manera más precisa.

Si de planos vamos a hablar, es interesante destacar el predominio de los planos medio, dentro del cine clásico, intercalando con algún primer plano que permite transmitir la emoción o sentimientos de los personajes. Frecuentemente un plano general es utilizado para situar espacialmente al espectador, dándose a conocer el lugar y alrededores en donde se desarrollaran los hechos, se suele utilizar bien al inicio de cada filme, o en el caso necesario de presentar un nuevo espacio.

En relación a la cámara con el objeto filmado, no es lo único relevante la distancia que determine los tipos de plano. La posición de la cámara, en cuanto a la altura, angulación, punto de vista y movimientos, forman parte de las técnicas y van a generar en el espectador una interpretación determinada, podríamos decir que ya tienen ciertos códigos visuales, en cuanto al significado que pueden tener, claro que el significado va a depender de la composición del cuadro, y finalmente de la interpretación del espectador.

Si por ejemplo vemos a un personaje con una cámara ubicada en una altura mas baja de lo “normal” es decir por debajo de la visión de una persona de altura media, si esta cámara además se encuentra con su lente orientado hacia arriba, lo que se denomina contrapicado, va a hacer que el espectador interprete que se trata de una persona importante, todo claro asociado a otras cosas, influyendo acá también el origen de nuestro espectador, mas específicamente podemos pensar de un espectador del occidente. Quizá para otro tipo de espectador, dependiendo de su cultura no tenga el mismo significado.

El punto de vista, puede ser subjetivo, es decir que la cámara se puede posicionar como los ojos de un personaje, y en este punto podemos pensar en que cambia el narrador en referencia a un plano objetivo.

Se presenta de esta forma otra inquietud, la cual es tratada por Goudreault y Jost (2009). ¿Un plano equivale a un enunciado?

Considerar o plano como equivalente a um enunciado permite-nos, como acabamos de ver, analisá-lo nos mesmos termos que qualquer outra narrativa. As dificuldades, entretanto, començam a aparecer quando

tentamos determinar quais enunciados há numa imagem. Nenhum plano dirá jamais “Joao morre(GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 36).

En base a la frase citada anteriormente, se percibe el desafío que implica realizar un análisis de determinada narrativa cinematográfica. Uno de estos desafíos refiere al valor o interpretación que se le puede dar a cada plano. Es un reto que nos remite a pensar en los inicios del cine, más básicamente hacer foco en la idea de Lev Kulechov (1974), considerado uno de los pioneros dentro de la teoría del montaje, al estudiar el ritmo del montaje y la respuesta del espectador ante este.

Analizando la diferencia de significados que pueden tener la combinación de planos; si bien un plano puede tener un significado por si solo, los cuadros que le anteceden y los que continúan le pueden dar un significado diferente.

Es así creado el principio llamado efecto Kulechov, el mismo se compone por un primer plano que contempla el rostro de un actor seguido por un plano que contiene la imagen de un plato de sopa, generando la sensación de que esa persona quizá esta con hambre o desea tomar la sopa. Pero luego volvemos a ver la imagen del mismo rostro, esta vez seguida por un plano que contiene la imagen de un bebé sobre un ataúd, esto hace que nuestra interpretación a la misma imagen del rostro cambie en relación a la mudanza del plano que le sigue.

Finalmente volvemos a la imagen del mismo rostro pero esta vez seguido de un plano con la imagen de una mujer con poca ropa, lo cual vuelve a dar un nuevo significado a ese primer plano del rostro, el cual es importante aclarar que no muda, siempre pose la misma expresión facial.

De esta forma lo que se intenta transmitir es justamente las diferentes interpretaciones que podemos tener como espectadores en base al significado que se le da a la unión de los planos. Y es además que esta mudanza en cuanto a la interpretación de un plano no se da solamente con la imagen de un rostro, sino que este sirvió punto de partida para un estudio al respecto.

Basados en esto, podemos responder que no necesariamente un único plano va a equivaler a un enunciado, sino que todo depende de la construcción del relato, todo es bastante relativo, no solo a las combinaciones posibles sino que además a la interpretación que se le de. Pero este tipo de respuesta sería en relación a un filme como por ejemplo de una narrativa más

clásica, en donde exista una composición por planos que son divididos por cortes.

Pero si hablamos de filmes hechos en un único plano, por ejemplo de un filme que en su totalidad sea compuesto por un plano secuencia. ¿Como sería en este caso?

Podemos pensar acá en las líneas trazadas por Bordwell (1996) en donde menciona que “todas las técnicas fílmicas, incluso aquellas que se refieren al “acontecimiento fílmico” funcionan narrativamente, construyendo el mundo de la historia para unos efectos específicos”. El plano secuencia es una técnica fílmica, por deducción posee una función narrativa, y como vimos anteriormente dentro de los criterios para identificar una narrativa, en el punto tres exactamente, nos encontramos con que toda narrativa es un discurso, compuesta por una secuencias de enunciados.

Entonces concluimos que un plano secuencia si posee carácter de discurso, lo que es difícil de responder es si un plano secuencia va a equivaler a un enunciado, o determinar la cantidad de enunciados que pueda contener; y esto nos lleva a su vez a la replantear la respuesta anterior, en donde quizás la relatividad en cuanto a la equivalencia de un plano con un enunciado no dependa solamente por la construcción del relato en cuanto a la combinación de planos, sino también por el contenido del plano en sí.

Bordwell(1996), también menciona la creación de pautas enunciativas, causadas por la autonomía de la cámara en relación a la acción, en donde además considera que el montaje crea una intervención más deliberada que una toma larga, es decir que el montaje puede controlar mas el mensaje a ser transmitido, lo que a su vez, no significa que la ausencia del montaje carezca de intervención.

3.3 LA NARRATIVA COMO TRANSMISOR DE INFORMACIÓN

Si hablamos de estructuras narrativas cinematográficas, se puede considerar la estructura narrativa utilizada por Hollywood, como la estructura dominante en lo que concierne a la industria del cine.

Esto en relación al estilo de la construcción de narrativa claramente definido, y que además lo hace fácil de reconocer. Sin dejar de ser un arte, su tipo

de cine se vuelca bastante a lo comercial, esto es a dar a su público lo que quiere ver, o más bien, lo que fueron entrenados para ver.

Entonces hablamos de un tipo de narrativa que facilita la comprensión del espectador, en base a lo que Xavier (2008) ha denominado como transparencia², esto en relación a la manera en como se transmite al espectador el relato fílmico, de tal forma que el mismo pueda llegar a sentirse parte de la historia construida.

Este tipo de transparencia caracteriza, en general, al cine de Hollywood, ya que se otorga al espectador la información necesaria, sin dejar nada al azar y guiándose por ciertos padrones de lógica, o códigos que se han ido instaurando como modelos narrativos.

Nessas diferentes versoes, entienda-se que o cinema dominante -Hollywood e seus correlatos – gratificava o desejo oferecendo satisfacoes socialmente aceitáveis por meio dos códigos cinematográficos e das práticas enunciativas. Para a maioria dos teóricos, o processo satisfazia a objetivos ideológicos. (RAMOS, 2005 A,p.32).

Surgiendo así las siguientes incógnitas: ¿Cuáles son esos códigos cinematográficos y prácticas enunciativas, capaces de conseguir satisfacer los deseos del espectador? ¿Qué relación podemos encontrar entre este tipo de cine más transparente y la identificación espectral? Esta última cuestión fue de motivación para el presente trabajo, por lo cual se intentará realizar una aproximación a la respuesta, finalizando el mismo. Pero si podemos comenzar por pensar en esa transparencia como clave, al transmitir un relato con el cual se pueda generar identificación por parte del espectador.

Entonces hablamos de satisfacciones socialmente aceptadas, las cuales claramente están asociadas a los deseos instaurados al espectador, de llegar a un objetivo. Sabemos además que la forma de un espectador alcanzar un objetivo al momento de asistir un filme, se genera mediante un proceso de identificación.

Por otro lado vemos que Hollywood ofrece dichas satisfacciones por medio de los códigos cinematográficos, esto puede ser por la forma en la que emplea las herramientas o técnicas formales en la construcción de la narrativa. Volviendo a lo anterior, en cuanto a la transparencia que podemos encontrar en una

2 Sabemos que Xavier Ismail, esta debatiendo las teorías, que el mismo postula como más transparentes y más opacas, trasladamos esta idea de opacidad y transparencia para la narrativa.

narrativa clásica, nos lleva a pensar en la incidencia que pueda tener dicha transparencia dentro del proceso de identificación.

Volviendo a la primer incógnita en cuanto a los códigos y practicas enunciativas que pueda tener un tipo de cine dominante, vamos a desarrollar la idea de dicha estructura padrón de manera que nos permita aproximar a una respuesta.

En líneas generales podemos comenzar por dividir la estructura narrativa clásica en tres grandes etapas:

1- La primer etapa del transcurso del filme se realiza la presentación de los personajes al espectador, es además en donde se va a situar al espectador, tanto espacial como temporalmente.

Dentro de la presentación de los personajes existe una tendencia a generar mayor información sobre el protagonista (personaje principal) del relato, en donde el espectador pueda comprender como evoluciona la vida del protagonista, como es su personalidad, su carácter, y cuáles son sus relaciones con los demás personajes.

El antagonista, considerado como la fuerza opuesta al protagonista, pudiendo ser este un personaje o no, dependiendo del tipo de historia; es otro de los elementos relevantes a desenvolver dentro del relato.

Pero sin dudas el protagonista es el personaje más importante a ser desarrollado, de esta manera se genera cierta aproximación entre el personaje y el espectador, se pretende que este espectador comprenda de que situación pueda devenir, en donde se encuentra en el momento del relato y que posibilidades le pueden surgir.

No olvidemos que un personaje (en este caso un protagonista) es un ser creado en una ficción, pero del que se supone se va a contar una parte de su vida dentro de la historia ficcional, por esta razón es importante que el espectador lo pueda conocer, para esto informaciones como su posición socio-económica, así como religiosa o saber de su familia y amigos, pueden ser factores importantes a ser desarrollados, todo va a depender también de la historia que se quiera narrar.

Bordwell señala dentro del segundo capítulo del libro *Teoría contemporânea do cinema* (2005), de Fernão Pessoa Ramos, que dicha especificidad al desarrollar el protagonista lo convierte en el "principal agente causal", siendo el principal objeto de identificación de los espectadores.

Es así que podemos ver como toda la información generada sobre el protagonista va a permitir al espectador comprender las posibles reacciones que el protagonista pueda tener ante los eventuales sucesos. De esta manera el espectador se aproxima aún más a la historia a través del protagonista entendiendo sus reacciones.

Acá podemos pensar en el proceso de creación de hipótesis que estuvimos hablando en el primer capítulo, en donde el espectador va a construir determinadas hipótesis en cuanto a lo que puede suceder en el filme, en base a la información que le es presentada, dichas hipótesis pueden ser comprobadas o no, y si no lo son va a volver a formularse una nueva hipótesis.

Por otro lado no nos olvidemos de la empatía como parte del proceso de identificación, la cual también fue trabajada en el primer capítulo, esta también va a jugar un papel importante.

Por estas razones es vital la información que se le va a dar al espectador, para que sirva de guía, conociendo mejor a los personajes (sobre todo el protagonista) y así sus reacciones a esperar.

Y esto es algo que Hollywood tiene bastante instaurado dentro de sus códigos de estructura narrativa.

2- En una segunda etapa, el espectador pasa a tener conocimientos más claros en cuanto al objetivo de la historia, conociendo los deseos que tiene el protagonista, así como las dificultades que se le presentan para alcanzar sus objetivos.

Este es el momento del desarrollo de la trama, en donde el protagonista se va a enfrentar a obstáculos o dificultades para conseguir la realización de los objetivos anhelados, es además en donde se da el *climax* de la historia, colocando al protagonista en situaciones complicadas, situaciones límites, de las que tiene que salir, muchas veces enfrentándose a grandes decisiones.

Es un momento de gran creatividad en donde se atrapa la atención del espectador, quien además puede generar una tendencia a pensar que haría el en esa situación, a su vez esperando la reacción adecuada a la lógica que fue construida, y de la que ya hablamos.

Pero no siempre van a seguir una lógica esperada, en esta etapa se puede dar una reacción inesperada, que se muestre como un cambio en cuanto a la

actitud o psicología del personaje, causando en el espectador una sorpresa que genera la inquietud de saber cómo sigue la historia, ya que no sucede lo que se esperaba. O quizás ante la eventual aparición de un nuevo obstáculo del cual no se tenía ningún indicio.

Estos cambios son denominados puntos de giro, serían acontecimientos que cambien el curso del relato, generalmente alejando al protagonista de sus deseos. Los puntos de giro, suelen ser factores sorprendidos, los cuales tienden a generar mayor curiosidad en el espectador, de preguntarse, y ahora qué? Generando así una nueva dirección en el relato la cual mantendrá al espectador atento ante la curiosidad de entender que va a pasar luego.

Generalmente nos vamos a encontrar con uno o dos puntos de giro dentro de la estructura clásica, estos nos permiten capturar la atención del espectador ante la incertidumbre que genera el cambio de rumbo dentro del relato.

Se plantea también dentro de la narrativa clásica, la idea de dos líneas de acción dramática, en donde generalmente una corresponde a un romance heterosexual y la otra dependiendo del género, puede ser salvar el mundo, superar un problema personal, entre otros. Dentro de esta etapa vamos a notar como estas líneas de acción poseen relación dramática, pudiendo ser necesario solucionar una para alcanzar el deseo u objetivo en la otra, pudiendo además estar enfrentadas, es decir que la realización de una signifique la no consecución de la otra, colocando así al espectador en un punto de tensión.

3- Finalmente en la tercer y última etapa, nos encontramos con la resolución de los problemas presentes en el transcurso de la historia. Se superan las dificultades y se suelen alcanzar los objetivos. Generalmente ambas líneas de acción dramáticas mencionadas en la etapa anterior, realizan su cierre. De esta forma la narrativa clásica se propone dar un cierre claro al espectador, sin dejar interrogantes abiertas.

La tendencia a los finales felices es una característica reconocida de los filmes hollywoodianos, dando así el final esperado por el espectador, y logrando satisfacer sus deseos a través de los alcances del protagonista.

Es importante aclarar que estas tres etapas son pensadas a grandes rasgos, y las mismas están compuestas por diversas escenas. Así como también esto no significa que los guionistas se vean obligados a seguir este tipo de estructura, sino que más bien podemos hablar de códigos que han sido instaurados

con el tiempo, y los cuales poseen una aceptación por gran parte del público, lo que genera mayor probabilidad de éxito en el mercado. Claro está que no es una garantía, todo depende de varios factores.

Sin embargo, no es solamente este orden en el cual dividimos la estructura narrativa clásica en tres etapas, lo que la caracteriza.

Podemos considerar también la causalidad, esta fuertemente presente en el cine clásico, supone ciertos efectos ante las diferentes causas; es decir, que se cumple una cierta lógica de acción-reacción.

Dicho de otra manera, que las reacciones acontecidas, sean las esperadas en base a la información que fue cedida al espectador, información correspondiente a los personajes y las situaciones en la que se encuentran dichos personajes.

Entre todos esses modos narrativos o clássico conforma-se mais claramente a "hitoria canónica, postulada como normal, em nossa cultura, pelos estudiosos da compreensão da historia. Em termos de fábula a aposta no personagem como agente de causa e efeito e a definição de ação como a perseguição de um objetivo são aspectos salientes do formato canonico. (RAMOS, 2005 B, p.279).

Reforzamos aquí la idea de un tipo de trama, que hace foco en la persecución de objetivos claramente definidos. Así como el camino a recorrer por el personaje para lograr sus objetivos va a ser guiado por una lógica causal. Basado además en la minuciosidad de información sobre el protagonista.

Estos aspectos se relacionan a un tipo de narrativa que tiene la intención de transmitir al espectador la historia de una forma narrativa lo mas similar posible al mundo denominado como real, es decir el mundo a-fílmico.

A realidade afílmica, isto é, a realidade "que existe no mundo habitual, independentemente de qualquer relação com a arte fílmica" é um mundo que pode ser verificado (dependendo dos conhecimentos do espectador do universo espaço-temporal em que vive), enquanto o mundo de ficção é um mundo em parte mental, que tem suas próprias leis.(GAUDREAULT; JOST, 2009, p.49)

Podríamos decir que este tipo de narrativa que trabaja en base a una sencillez de comprensión del lenguaje cinematográfico para el espectador, se basa en la transparencia.

De esta manera, bajo la idea de transparencia, la información que es

cedida al espectador al momento de ver un filme es la necesaria como para que este pueda organizar sus esquemas (conjunto de conocimientos organizados) y realizar hipótesis que serán respondidas en el transcurso del filme. E aquí la diferencia con la opacidad a la que hacer referencia Xavier (2008), presente en otros tipos de narrativa, en donde no se le da al espectador la información necesaria para realizar sus esquemas mentales y conseguir cerrar sus hipótesis.

La opacidad no solo tiene relación con la información que se es transmitida, también se puede asociar a la cámara, y cuanto esta se haga sentir presente dentro del filme o no.

Por ejemplo, en el caso de la narrativa clásica, que la podemos considerar como bastante transparente en su mayoría, generalmente se trata de planos fijos, en donde se tiene una cámara más tranquila, y esto puede hacer que el espectador se “olvide” de ella y logre así vínculo en donde sienta el filme como un acontecimiento.

Para reflexionar sobre este aspecto vamos a dirigir nuestra mirada a la idea del cine como ventana, la cual es trabajada, entre otros, por Xavier (2008) dentro de *O discurso cinematográfico*. Esta visión de un mundo de ilusión creado por el cine, denominado como el mundo artístico, al que podemos llamar también como mundo fílmico o de ficción, como vimos más arriba.

Dentro de la pintura era claramente definido por las tradiciones de la cultura occidental, ese mundo artístico por un lado, y por otro lado se encontraba el mundo denominado como real, que llevado al cine sería el mundo a-fílmico.

Lo que se habla es de una “representación de la realidad”, la cual por el hecho de tratarse justamente de una representación no puede ser considerada como real. Pero a su vez se menciona una ventana abriéndose de un mundo para el otro, lo que hace que el espectador vaya formando parte de este mundo de ilusión a causa de la identificación que el mismo es capaz de sentir.

Y esa identificación es en gran parte es provocada por medio el estilo narrativo, el cual a través de la combinación de las herramientas del cine, transmite al espectador la información necesaria para que el mismo la interprete de determinada manera.

contida em si e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme. (ISMAIL, 2008, p.22)

El principio de composición comprendida mencionado en la cita de arriba hace alusión justamente a esa idea de división entre los dos mundos, el contenido por la obra de arte, es decir un mundo de ilusión, y el mundo que se considera real.

En relación a esto, vemos como el tipo de cine instaurado por Hollywood, bajo los designados códigos cinematográficos, goza de transparencia en relación a la información que expone al espectador, esto través dela estructura narrativa que lo caracteriza.

Oponiéndose así a una división clara entre el mundo ficcional y el considerado real, división que caracteriza, por otro lado, a una narrativa de opacidad, en relación al tipo de información que se le da al espectador, la cual a diferencia del cine clásico no es toda la necesaria.

De esta forma podemos decir que en un cine más opaco el espectador no va a poder concluir necesariamente sus hipótesis, sino que, el filme puede dar información por la cual el espectador concluya cierta linea de acción, que siga una lógica causal y no suceda eso.

3.4 BREVE CONSIDERACIÓN FINAL

Para cerrar este capítulo podemos concluir, que el cine puede ser considerado como una narrativa. Una narrativa que construye su relato a través del audiovisual.

Que la narrativa cinematográfica puede ser construida a través de diversas estructuras; que a su vez, sigue un proceso de construcción desde el guión, pasando luego por el momento en donde se obtienen las imágenes y el sonido que van a componer el material audiovisual y finalizando con la edición del mismo en donde el montaje forma parte.

También se da por entendido que para la construcción de la estructura narrativa de un filme, se cuenta con herramientas a las que podemos denominar como técnicas formales, y que dichas técnicas poseen cierta

interpretación por parte del espectador.

La interpretación que el espectador le pueda dar esta vinculado a la idea de que al espectador se le enseñó a ver cine, por lo cual esta interpretación a su vez va a depender del tipo de cine que este acostumbrado a ver, siendo el aspecto cultural, un elemento de gran incidencia a tener en consideración.

Entonces podemos ver el cine como un mensaje a ser transmitido, de un emisor (quienes construyen el filme) a un receptor (el espectador), en donde la narrativa va a ser la forma en como sea transmitido, pero finalmente va a depender de la interpretación que le de el espectador.

En cuanto a la opacidad o transparencia en la que se transmita dicho filme puede incidir en la forma de comprensión de el espectador.

En el tercer capítulo vamos a trabajar con dos filmes, considerados en términos de construcción narrativa, uno más transparente y otro más opaco, en donde podamos ver además si esa transmisión mas transparente o más opaca que como se vio puede incidir en la comprensión del espectador, afecte también en alguna medida el proceso de identificación con los personajes de un filme.

4 RECOLECCIÓN Y ANÁLISIS DE DATOS

El presente capítulo pretende describir el proceso de una investigación empírica que fue realizada dentro de la Universidad de Integración latinoamericana UNILA, con el objetivo de analizar la relación que pueda existir entre la identificación espectral, trabajada en el primer capítulo, y la narrativa cinematográfica que fue trabajada en el segundo capítulo.

Para la realización de dicha investigación fue necesaria la elección de dos filmes a ser exhibidos en salas de aulas del curso de Cine y audiovisual, tomando como público de muestra, estudiantes de cine de primer y segundo año para la exposición de los diferentes filmes a estudiar.

Se cuenta además con la escala de identificación EDI, la cual nos permitió a través de un cuestionario, medir el grado de identificación de los alumnos con los respectivos filmes que les fueron emitidos.

La elección de los filmes es resultado del camino que tomo la investigación, en donde se pretendía en un comienzo trabajar con una narrativa a la que se podía denominar como transparente pensando en la implicación de trabajar con una estructura dominante que se ha convertido en padrón.

Pero como hemos visto en el segundo capítulo la forma en la que se construye una narrativa depende de varios elementos, dentro de estos la técnicas formales que ya poseen un tipo de significado para el espectador que aprendió a ver cine y comprende los códigos que el mismo utiliza.

Basados en esta idea se toma en consideración la opacidad o transparencia que nos trae Xavier (2008), con la que el cine puede actuar, mediante el uso de los códigos instaurados, de tal forma en la que se oriente, o no al espectador, y que se obtenga como resultado una comprensión diferente por parte de este, ante las diversas formas de transmitir el relato.

De esta manera, se opta por trabajar con Elsa y Fred (EEUU, 2014) dirigida por Michael Radford, y La casa muda (Uruguay, 2010) dirigida por Gustavo Hernández.

En ambos caso se trata de guiones escritos en America Latina, siendo Elsa y Fred (2014), el *remake* de su primer versión en Argentina en el 2005.

Por otro lado, la casa muda también tuvo su *remake* en Estados

Unidos, Silent House (2012), apenas dos años después de la versión original, con la que trabajaremos.

Se seguirá con algunos comentarios al respecto de Elsa y Fred (2014) y La casa muda (2010), con la intención de que el lector pueda visualizar los conceptos trabajados anteriormente, es importante mencionar que el presente trabajo no se propone realizar un análisis detallado de dichas películas, sino que lograr demostrar la idea de opacidad y transparencia trasladada a la narrativa, en particular de estos dos filmes a través de la descripción de algunos ejemplos.

4.1 DESCRIPCIÓN DE FILMES OBJETO DE ESTUDIO

4.1.1 Elsa y Fred (2014)

Como ya mencionamos se trata de un remake estadounidense, de una película de co-producción argentina que posee el mismo título.

Dicho filme dirigido por Michael Radford pertenece al género de comedia romántica; con una duración de 104 minutos, tematiza la historia de amor de Elsa y Fred de 80 años de edad aproximadamente.

Desde el comienzo se muestran a los protagonistas como opuestos en personalidad y la forma en la que toman la vida, siendo el tema de la edad una de las líneas centrales. Mediante algunas secuencias humorísticas se maneja el sentido del amor, de la vida y el miedo a la muerte.

Por un lado tenemos a Elsa, una mujer con actitud positiva ante la vida, la cual se muestra de forma autónoma e independiente, de espíritu jovial y por momentos infantil, quien a pesar de tener una enfermedad aprovecha el tiempo y no ve a la vejez como una obstáculo o impedimento a vivir de forma feliz y poder cumplir sus anhelos.

Mientras que Fred, siendo totalmente opuesto, posee una actitud bastante negativa, siendo metódico y obsesivo además de mostrar un claro miedo a la vejez y lo que esto puede significar un miedo a la muerte, es además hipocondriaco y se encuentra pasando por una situación problemática ya que afronta su reciente viudez.

A causa de la muerte de la mujer de Fred, su hija Cuca decide que lo

mejor para él es mudarse a un apartamento pequeño en donde pueda estar más cerca de ella, y es ahí en donde conoce a Elsa, que vive en el mismo edificio.

Cuando Elsa irrumpe en la vida de Fred, justamente por sus formas opuestas, se va a dar como un choque, pero de ahí poco las cosas van a ir cambiando; hasta el punto en el que Elsa le logra demostrar a Fred que nunca es tarde para enamorarse, y como la vejez no es impedimento para seguir viviendo.

4.1.1.1 Aspectos estéticos

Dicho filme sigue una estructura bastante clásica, en cuanto podemos distinguir las tres etapas en la construcción de la narrativa: inicio, desarrollo y desenlace.

Comienza con imágenes de la fuente romana del filme *La dolce vite* (Italia, 1960) dirigida por Federico Fellini, seguida por una primer imagen de Elsa.

Desde aquí ya vemos información que se da al espectador, podríamos decir que corresponde a una pista, la cual se va a entender avanzado el filme, cuando Elsa le cuenta a Fred que su sueño es estar en esa fuente como Anita en el filme de *La dolce vite*.

Es así que este filme sigue una lógica en donde se mantiene un espectador orientado, otro ejemplo sería cuando el yerno de Fred le pide dinero a su suegro para pagar el taxi, y avanzada la película le pide dinero para emprender un negocio, siguiendo así con una actitud esperada por el espectador, la cual no tiende a sorprender. Como este son varios los ejemplos encontrados en dicha narrativa.

Gran parte de la información que se da al espectador, pasa a través de los diálogos, cobrando gran relevancia dentro de la construcción narrativa de este filme, ya que son los encargados de generar al espectador gran parte de la información.

Mediante los diálogos podemos comprender claramente el avance y la evolución de los personajes, así como las relaciones familiares y modo en que toman la vida los protagonistas.

Existen reiteradas veces en el transcurso del filme que se dan cierto tipo de pistas al espectador, las que luego son confirmadas.

No nos encontramos con informaciones dadas al azar, por el contrario la conducción en el entendimiento del espectador es totalmente orientada, podríamos pensar entonces de que se basa en la transparencia de la que hablamos en el segundo capítulo. En donde se obtiene un espectador totalmente orientado, el cual podrá cerrar sus hipótesis formuladas con el avance del filme.

Se trata de un filme con cierta armonía en el ritmo de las imágenes y el sonido, en donde se aprecia una preponderancia a planos medios y primeros planos, siendo el *contra plano* y el *over shoulder* frecuentes para mostrar los diálogos entre los protagonistas.

En cuanto a la cámara podemos apreciar que si bien en la mayoría, no se trata de planos fijos, los movimientos también son tratados con total armonía, en relación con los movimientos de los cuerpos, generando así la cámara casi imperceptible para el espectador.

4.1.2 La casa muda (2010)

Se trata de un filme uruguayo, dirigido por Gustavo Hernandez, y escrito por Oscar Estévez.

Con casi 80 minutos de duración, este filme que podría pertenecer al género de thriller psicológico, pretende explicar por medio de la ficción, lo que nunca se supo de un caso real, en donde se encontraron, en 1944, dos cuerpos mutilados en la ciudad de Tacuarembó.

La historia se desarrolla en una casa de campo, a la cual llegan Laura y su padre Wilson contratados por Nestor, para realizar los arreglos necesarios para la venta del inmueble.

Todo comienza con normalidad, hasta que deciden pasar la noche en la casa, para poder hacer los arreglos pertinentes al amanecer.

Laura escucha un ruido que parece venir de afuera de la casa, el cual se intensifica en el piso de arriba, asustada despierta a su padre, quien va a investigar el ruido; a partir de ahí se desencadena una secuencia de terror.

4.1.2.1 Aspectos estéticos

Se podría decir que se encuentra grabada en un único plano

secuencia, o por lo menos eso es lo que se percibe a primera vista, pero por momentos nos encontramos con una pantalla en total oscuridad, estos momentos son propicios para la realización de cortes sin que el espectador los pueda notarlo. Representando así para la percepción del espectador una narración de tiempo real, conformada por un único plano.

Desde el inicio podemos hablar de una cámara que se presenta como un personaje dentro del relato, esto en relación a sus continuos movimientos, y la forma en como acompaña a la protagonista (Laura). La cámara se hace notar.

El encuentro entre la cámara y Laura, se da al momento en que Laura cruza el tejido que cerca el campo de la casa, desde este encuentro la cámara comienza a seguir a Laura para no abandonarla más, en donde por momentos se aleja o se acerca, y a veces hasta parece observarla escondida. Por estas razones vemos a la cámara como un personaje más que cobra vida en el encuentro con Laura.

En cuanto a la forma en la que es transmitida la información al espectador, se puede hablar de una narrativa opaca, esto es porque se da información que conduce al espectador a la creación de ciertas hipótesis las cuales no llegan a ser confirmadas. Por el contrario nos encontramos con la explicación de los hechos, recién en el desenlace de la misma.

Esta idea se puede aplicar desde el primer momento de terror o suspenso, cuando el Wilson, padre de la protagonista, sube al segundo piso a investigar de donde vienen los ruidos, mientras tanto la cámara queda al pie de la escalera observando a Laura horrorizada por los ruidos; esto nos hace suponer un mal externo a Laura, ya sea un espectro o un intruso en la casa.

Finalmente Laura se encuentra con el cuerpo de su padre sin vida, lo cual confirma que algo le sucedió pero no se genera ninguna pista que vincule a Laura con dicho suceso.

Así como el hecho anterior, que desorienta al espectador, nos encontramos con otro episodio en donde Laura se esconde bajo una mesa y ve las piernas de un hombre que sostiene un farol recorriendo la casa, esto puede conducir al espectador a cerrar una hipótesis, confirmando la presencia de un individuo en la casa. Pero más adelante nos encontramos con la imagen de lo que sería el espectro de una niña. Generando confusión al espectador.

En el desenlace, ya finalizando la película se explica que quien mató a Wilson fue su propia hija, ya que la vemos al momento en que atormentada asesina a Nestor (dueño de la casa).

Esto provoca un giro total, el cual no se es de esperar y en donde el espectador comprenderá que se trata de una chica con problemas psicológicos a causa de los abusos que sufría por parte de su padre y del dueño de la casa. De esta forma la historia se comprende recién al final del filme, y el espectador a recorrido un camino confuso, en donde se le cedió información que lo condujo a la realización de varias hipótesis que no fueron positivamente comprobadas. Siendo la explicación final totalmente inesperada por el espectador.

4.2 ESCALA EDI

Para el análisis de las películas mencionadas, empleamos el uso de la escala de identificación denominada escala EDI, la misma nos permite medir de forma cuantitativa la identificación espectral, considerando la empatía como una de las dimensiones básicas en dicho proceso.

Se trata de una herramienta de fiabilidad que fue validada por Juan José Igartua Perosanz y Darío Paez Rovira en 1998, por Universidad de Salamanca, Universidad del País Vasco.

Dicha escala que nos permite evaluar el proceso espectral, a través de la identificación con el o los personajes de un filme esta compuesta por 17 items, en donde se presenta la opción de elegir entre uno y seis, en relación a la respuesta, donde uno correspondería a nada y seis a mucho.

Podemos visualizar la misma en el anexo 1, del presente trabajo.

4.3 PROCESO DE RECOLECCIÓN DE DATOS

Se adquirió una muestra compuesta por 24 individuos diferentes para cada filme, todos ellos estudiantes de Cine y audiovisual, entre los 18 y 30 años de edad.

Los filmes son expuestos en salas de aula de cine, por lo cual se cuenta con algunas estructuras favorables para la proyección de los mismos, como

ser salas oscuras y el tamaño de la pantalla, entre otras.

Se dan las indicaciones de asistir el filme sin ninguna distracción, y se decide no pasar el cuestionario de la escala EDI, hasta finalizar dicho filme. De esta forma se pretende evitar tendencias en las respuestas de los mismos, causadas por el conocimiento del cuestionario, evitando así datos sesgados.

Por la misma razón, son seleccionados 24 individuos, como muestra para uno de los filmes y otros 24 diferentes para la otra exhibición.

Siendo el objetivo de la investigación, analizar la incidencia que puede tener la narrativa en el proceso de identificación, es considerado de relevancia asistir un filme completo y no un fragmento del mismo.

Una vez finalizada la exhibición, se distribuye el cuestionario correspondiente, pidiendo como único dato personal, colocar la edad correspondiente.

4.3.1 Datos Extraídos

Tabla 1 – Representa los valores extraídos del filme Elsa y Fred (2014), tras la aplicación de escala EDI.

Respuestas: Elsa y Fred

ITEMS	Negativo	Neutro	Positivo
1	0	2	22
2	1	1	22
3	8	9	7
4	9	5	10
5	1	7	16
6	12	7	5
7	1	7	16
8	2	4	18
9	7	5	12
10	9	8	7
11	4	4	16
12	11	4	9
13	1	4	19
14	10	6	8
15	4	5	15
16	3	5	16
17	4	11	9
TOTALES	87	94	227

En la tabla 1 podemos visualizar las respuestas a una posible

identificación en el filme Elsa y Fred, mediante el uso de la escala EDI, agrupadas en base a cada ítem correspondiente a respuestas negativas, neutras, y positivas.

En la primera columna localizamos los ítems del 1 al 17.

La columna “Negativo”, correspondiente a los valores 1 y 2, expone las respuestas negativas ante una posible identificación.

La columna “Neutro”, correspondiente al valor 3, expone las respuestas neutras o indiferentes ante una posible identificación.

La columna “Positivo”, correspondiente a los valores 5 y 6, expone las respuestas positivas ante una posible identificación.

Como podemos ver, se obtuvo una respuesta positiva, de un total de 227 respuestas, alcanzando así una diferencia de 140 respuestas más, en relación a las respuestas negativas que son en total 87.

Es decir, que las respuestas negativas en su totalidad son menores a la mitad de las respuestas positivas. En consideración a esto, podemos concluir que el filme Elsa y Fred, obtuvo mayormente una respuesta positiva, que indica a una factible identificación por parte de nuestra muestra de espectadores en relación a dicho filme.

A continuación, en el gráfico 1 se exponen los datos trabajados, para una mejor visualización:

Gráfico 1 – Representa las respuestas a la escala EDI, para el filme Elsa y Fred (2014), agrupadas por cada ítem.

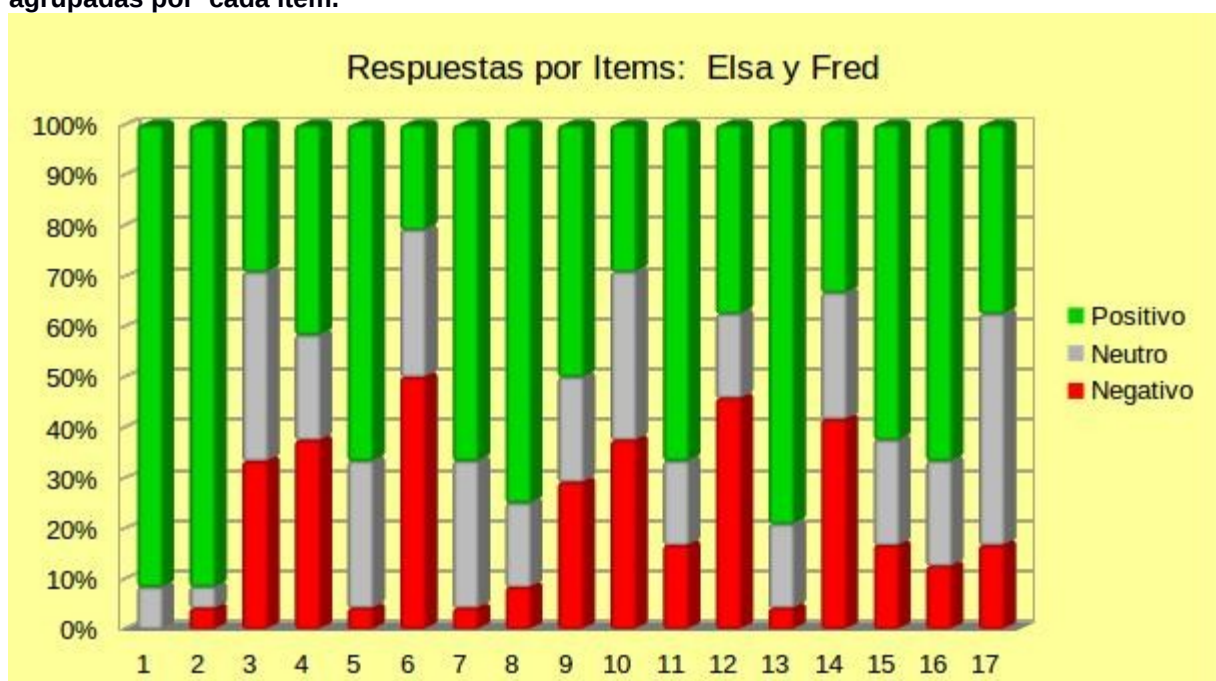


Tabla 2 – Representa los valores extraídos del filme *La casa muda* (2010), tras aplicación de escala EDI.

Respuestas: La casa muda

ITEMS	Negativo	Neutro	Positivo
1	1	7	16
2	9	7	8
3	10	6	8
4	3	4	17
5	3	3	18
6	15	8	1
7	4	6	14
8	3	10	11
9	10	5	9
10	16	6	2
11	0	9	15
12	10	11	3
13	6	6	12
14	11	9	4
15	5	7	12
16	2	6	16
17	14	5	5
TOTALES	122	115	171

De la misma manera que en la Tabla 1, en la primer columna localizamos los Items del 1 al 17; seguida de tres columnas que representan la posibilidad de identificación del espectador.

La columna “Negativo”, correspondiente a los valores 1 y 2, expone las respuestas negativas ante una posible identificación.

La columna “Neutro”, correspondiente al valor 3, expone las respuestas neutras o indiferentes ante una posible identificación.

La columna “Positivo”, correspondiente a los valores 5 y 6, expone las respuestas positivas ante una posible identificación.

En cuanto a un análisis de los datos, podemos ver que las respuestas con inclinación positiva a la identificación del espectador es de 171, mientras que las respuestas con inclinación negativa son de 122; obteniendo así una diferencia de 49 respuestas a favor de las positivas.

Podemos concluir claramente que la respuesta positiva es mayor a la negativa, por lo tanto en el filme *La casa muda* también se generó una respuesta que nos indica una factible identificación de nuestra muestra de estudio con dicho filme. Para una mejor visualización de estos datos, pasaremos al gráfico 2.

Gráfico 2 - Representa las respuestas a la escala EDI, para el filme La casa muda (2010), agrupadas por cada ítem.

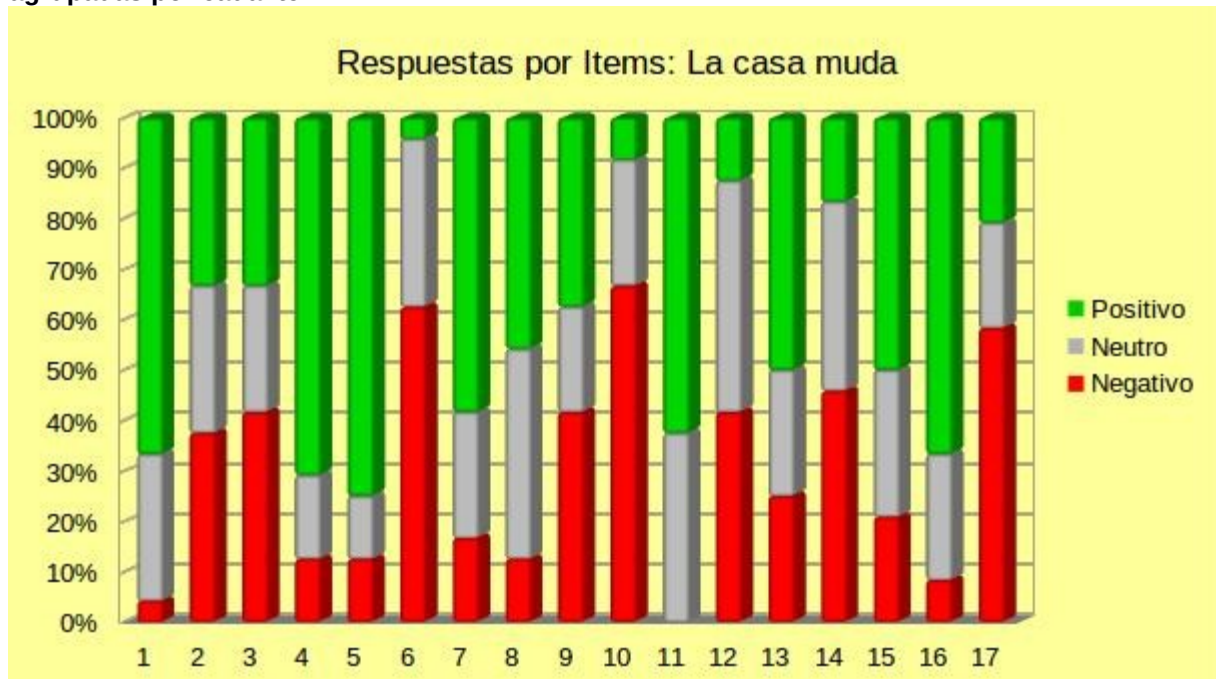


Tabla 3 – Representa de forma comparativa los totales de respuestas para “Elsa y Fred” y “La casa muda”

	Elsa y Fred	La casa muda
Negativo	87	122
Neutro	94	115
Positivo	227	171

Retomando lo analizado a partir de la tabla 1 y de la tabla 2, correspondientes a las respuestas de *Elsa y Fred* y *La casa muda* respectivamente, podemos ver que en ambos casos los resultados positivos fueron mayores, en comparación a los resultados neutro y el negativo.

Esto nos estaría indicando, que en ambos casos se presentan indicios de identificación por parte de nuestros espectadores seleccionados, en relación a los personajes de los filmes.

Obteniendo así un total de 227 respuestas positivas para Elsa y Fred, y un total de 171 respuestas positivas para La casa muda.

En relación a esto podemos decir que el proceso de identificación con los personajes, analizado en ambos casos resultó favorable, es decir que en ambos casos la escala EDI nos muestra un posible grado de identificación con los personajes.

Pero nos encontramos frente a diferencias considerables, entre estos resultados:

- El resultado positivo de *Elsa y Fred*, fue mayor que el resultado positivo de *La casa muda*, con una diferencia de 56 respuestas.

En base a estos datos, podemos decir que los resultados positivos nos refleja un mayor grado de identificación con los personajes del filme *Elsa y Fred*, en comparación a los resultados positivos de *La casa muda*.

- Por otro lado si vemos los datos en cuanto a las respuestas negativas, nos encontramos con un total de 87 respuestas negativas para *Elsa y Fred*, y un total de 122 respuestas negativas para *La casa muda*. La diferencia, de 35 respuestas negativas más en *La casa muda* que en *Elsa y Fred*. Entonces la posibilidad de identificación que nos reflejan las respuestas negativas, al igual que las respuestas positivas señalan una mayor grado de identificación con *Elsa y Fred*, ya que hubo una diferencia 35 respuestas negativas menos que en *La casa muda*, ante una posible identificación.

Entonces, si bien en ambos filmes vemos un resultado positivo hacia la identificación, también podemos decir que tanto las respuestas positivas como las negativas nos muestran una inclinación mayor hacia la identificación espectral en el filme *Elsa y Fred*. Pero, ¿a que se debe esta diferencia?

En relación a esto, podemos decir que la diferencia se da a favor de el filme que fue elegido por tener un tipo de narrativa más transparente, en comparación a *La casa muda* de narrativa más opaca; entonces podemos pensar, que la forma en que se narre un relato, con mayor o menor transparencia, va a incidir en la identificación que pueda tener un espectador con los personajes de un filme.

Recordemos que al hablar de una narrativa más transparente, hacemos referencia a una transmisión de información casi directa al espectador, en donde no se va a dar información al azar, sino que lo necesario para que el mismo pueda aprobar sus hipótesis. Así como una detallada presentación de los personajes, todo con el objeto de mantener un espectador orientado.

Si bien sabemos, que los factores que pueden incidir en el proceso

de identificación con los personajes, pueden ser variados, los resultados obtenidos nos permiten pensar en que la forma narrativa sea uno de los factores relevantes.

Hasta entonces nos hemos dedicado a analizar las respuestas positivas y negativas, pero tenemos una tercera clasificación a la que denominamos como respuestas neutras.

¿Que pasaría si sumamos las respuestas neutras a las negativas? Ya que en algún sentido estas no me señalan la posibilidad de identificación a la cual apunta la búsqueda del trabajo.

Considerando así a las respuestas neutras como parte de las negativas, quedaría de la siguiente manera:

Tabla 4 – Valores neutros incluidos como negativos

	Elsa y Fred	La casa muda
Negativo	181	237
Positivo	227	171

Se mantiene una inclinación hacia una posible identificación, en relación a las respuestas de *Elsa y Fred*, obviamente disminuyendo la diferencia con las respuestas negativas, en donde ahora sería de 46 respuestas positivas sobre las negativas. En relación a esto, podemos responder que al agregar las respuestas neutras en el análisis de datos para el filme *Elsa y Fred*, se continua percibiendo la posibilidad de identificación por parte de los espectadores.

Ahora bien, ¿que pasa con *La casa muda*? En este caso, en donde incluimos las respuestas neutras como parte de una negativa a la identificación, el resultado cambia no solo en diferencia cuantitativa, sino que también repercute en un resultado cualitativo diferente, puesto que ahora las respuestas negativas serían mayor a las respuestas positivas. No encontrando así inclinación a la posibilidad de que se halla dado una identificación por parte del espectador.

Si por el contrario lo que hacemos es sumar las respuestas neutras a las positivas, lo que tendríamos es un resultado similar al analizado en la tabla 3, ya que en ambos casos existiría una tendencia favorable para la identificación, siendo un poco mayor en *Elsa y Fred* que en *La casa muda*.

4.4 ANALISIS DE DATOS EN RELACIÓN AL TIPO DE EMPATÍA

Bajo los conocimientos generados por la escala EDI, vimos que Igartua y Muñiz(2008), consideran a la empatía como dimensión fundamental dentro del proceso de identificación espectral.

Además se menciona en el capítulo uno, un tipo de clasificación en donde se distinguen cuatro tipos de empatía, a las que puede llegar un espectador al momento de asistir un filme.

En base a esto se realiza una clasificación, que nos permite reconocer a qué tipo de empatía correspondería cada uno de los 17 ítems que componen la escala EDI.

De esta manera se espera relacionar el tipo de empatía con a las respuestas obtenidas en la investigación.

Recordando al lector, que puede encontrar los ítems, dentro del anexo 1, correspondiente a la escala EDI, así como también puede acceder a la definición de cada uno de los tipos de empatía dentro del capítulo 1 (véase sumario).

Clasificación realizada:

- a) Empatía emocional, ítems: 2, 7, 11, 16.
- b) Empatía cognitiva, ítems: 4, 5, 8, 13, 15.
- c) La experiencia de volverse el personaje y la pérdida de autoconciencia, ítems: 3, 9, 12, 14, 17.
- d) La atracción personal hacia los personajes, ítems: 1, 6, 10.

Como se puede ver en la clasificación realizada, los ítems distribuidos en los diversos tipos de empatía no son equitativos, por ejemplo para “la atracción personal hacia los personajes” corresponden tres ítems, mientras que para “empatía cognitiva” cinco ítems. Por esta razón se decide realizar un estudio porcentual de dichos datos, de manera que se puedan visualizar diferencias reales.

Gráfico 3 – a) Empatía Emocional. (porcentajes)

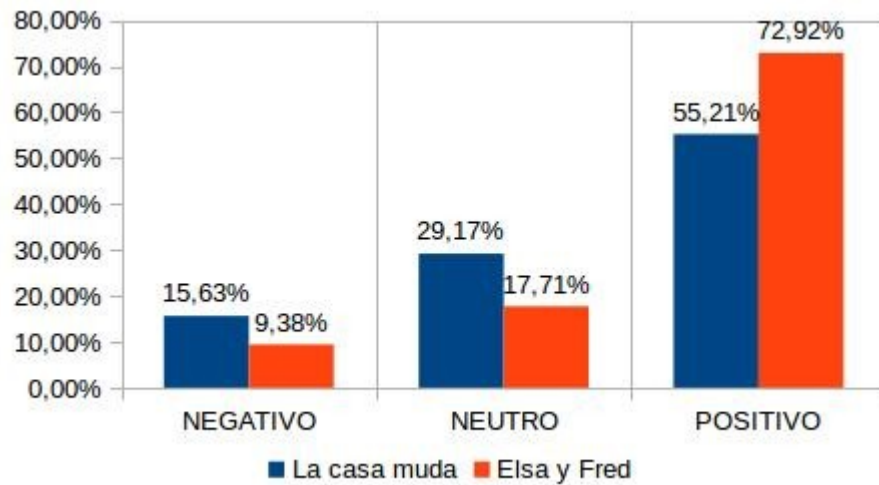
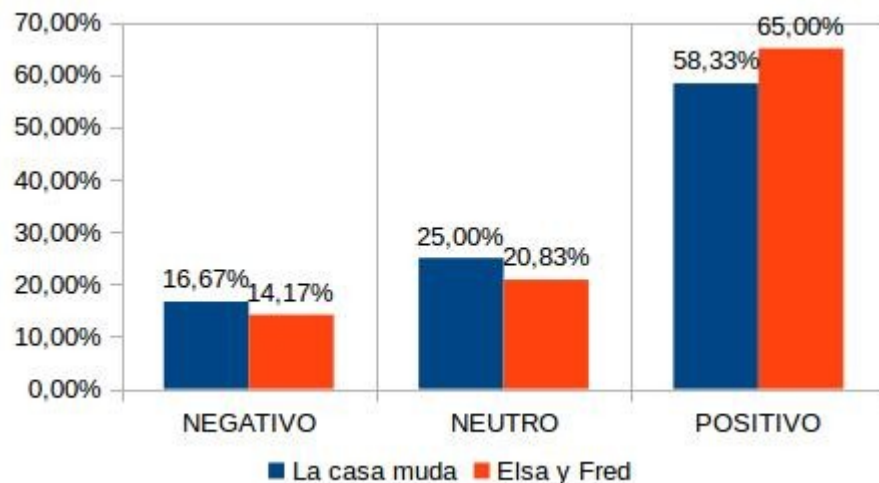


Gráfico 4 – b) Empatía Cognitiva. (porcentajes)



Se comenzara por analizar los datos correspondientes a la empatía emocional y la empatía cognitiva a través de los gráficos 3 y 4 respectivamente, ya que la relación de sus valores generó un resultados similar para ambos filmes.

Vemos que las respuestas positivas superan ampliamente a las negativas, encontrándose las neutras en valores apenas mayor a las respuestas negativas.

En base a esto podemos decir que para los dos filmes estudiados, tanto la empatía emocional como la cognitiva influyeron de forma favorable a una posible identificación.

Claro esta, que la tendencia a la identificación para Elsa y Fred, fue mayor que para La casa muda en relación a los dos tipos de empatía, ya que los

valores positivos de Elsa y Fred son mayores que los de La casa muda, y además los valores negativos son menores.

Por lo cual si bien existe un comportamiento similar en las respuestas de ambos filmes, en donde se marca una tendencia a la identificación, también podemos decir que esa tendencia se da en un nivel mayor para Elsa y Fred.

Veamos que sucedió con los siguientes tipos de empatía:

Gráfico 5 – c) La experiencia de volverse el personaje, y la perdida de autoconciencia. (porcentajes)

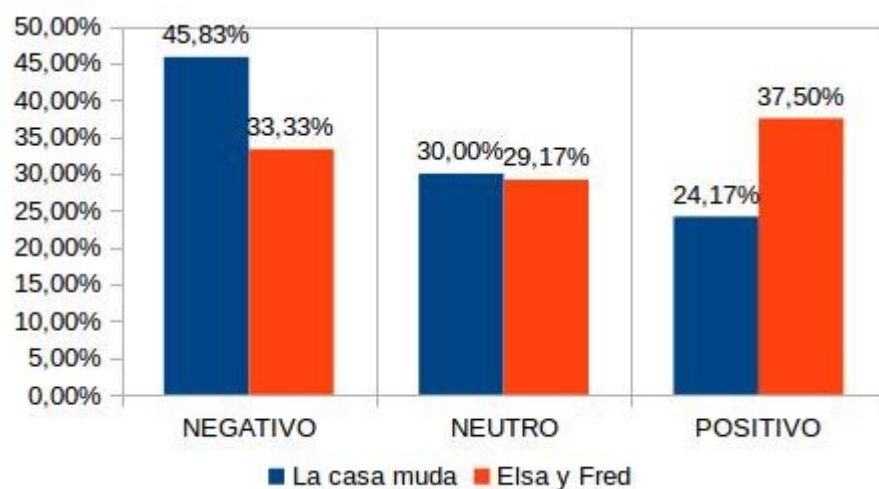
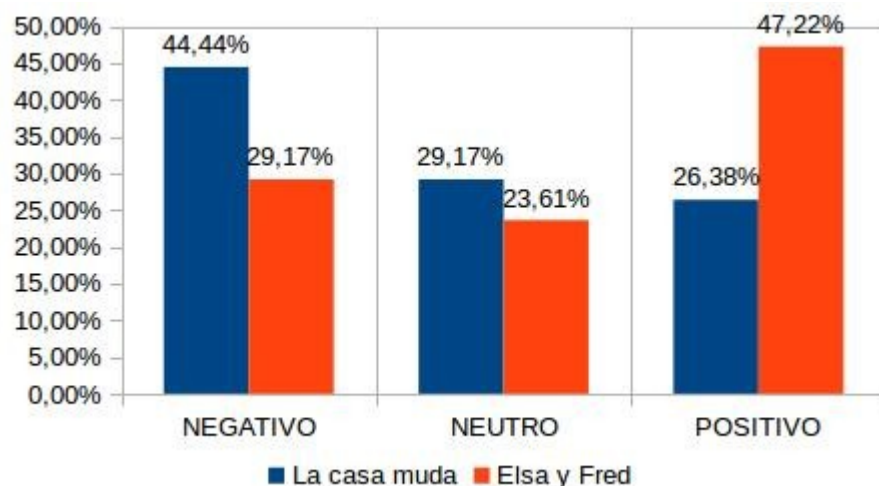


Gráfico 6 – d) La atracción personal hacia los personajes. (porcentajes)



Así como los valores en los resultados de los filmes Elsa y Fred y La casa muda, para los tipos de empatía representados por los gráficos 3 y 4, se comportaron de forma similar, sucede lo mismo con los resultados de los gráficos 5 y 6.

Podemos hablar de una disminución en la tendencia a la

identificación, a partir de estas dos dimensiones de empatía.

Sucede en los resultados de ambas películas, (en cuanto a la empatía como, la experiencia de volverse el personaje y la pérdida de autoconciencia, así como en la empatía referente a la atracción personal hacia los personajes), lo que podemos denominar como una disminución de los resultados positivos y a su vez un aumento en los resultados negativos, provocando así una tendencia menor a la identificación, que la generada por la empatía emocional y la cognitiva.

Pero a su vez este cambio en los valores repercute de mayor manera en *La casa muda*, ya que en esta en ambos casos, de los gráficos 5 y 6, la respuesta negativa alcanza un valor mayor que la respuesta positiva.

Esto de alguna forma nos está diciendo que las empatías de la experiencia de volverse el personaje y la pérdida de autoconciencia, así como en la empatía referente a la atracción personal hacia los personajes no se manifestaron a favor de una posible identificación para el caso de *La casa muda*.

Mientras que en relación al filme *Elsa y Fred*, si bien estas empatías se presentan favorables a una identificación en una medida menor que la empatía emocional y cognitiva, aún así nos revelan una tendencia a dicha identificación.

4.5 BREVE CONSIDERACIÓN FINAL

A modo de conclusión, podemos decir que en ambos filmes existe una tendencia a la identificación en base a nuestros resultados.

Así como también se puede concluir que la tendencia a la identificación con el *Elsa y Fred*, se dio en una mayor medida que con el filme *La casa muda*. Es decir, que los espectadores, que asistieron el filme *Elsa y Fred*, de narrativa más transparente, reaccionaron de forma positiva ante la probabilidad de identificarse con los personajes de dicho filme, con una ventaja de un 13,72% por encima, en relación a los resultados positivos, y una diferencia de 8,58% menos de resultados negativo, que el filme *La casa muda*, de narrativa más opaca.

A su vez, si bien los resultados de las empatías expuestas en los gráficos 3 y 4 nos muestran una tendencia a la identificación un poco mayor para *Elsa y Fred* en comparación a *La casa muda*, fueron los resultados de las empatías expuestas en los gráficos 5 y 6 las que generaron una diferencia mas considerable.

5 CONSIDERACIONES FINALES

Comenzando con el impulso de querer entender la capacidad que posee la denominada séptima arte de entrar en la conciencia de las personas, captando la atención de las mismas a través de unas secuencias de imágenes y sonidos, capaces de influir en las emociones e incluso en las sensaciones corporales del espectador; fue como surgió no solo la idea inicial de este trabajo, sino que además mi motivación personal por estudiar cine.

Por otro lado, es importante remarcar que encontramos en la identificación una explicación a la captura de la atención del espectador, por este hecho el trabajo se enfoca en analizar cómo se da ese proceso de identificación espectral, entendiendo así el proceso mental por el que pasa el espectador y el cual lo lleva muchas veces a reír, llorar, sentir pánico, nervios o cualquier otra reacción considerable.

Siendo relevante el camino que recorrimos partiendo desde una idea de género que nos permitió entender un posible enlace que conduce hasta la identificación. Para traer así el tema a un plano más familiar del que podamos partir.

Recordando que el objetivo de este trabajo, es discernir sobre la existencia de algún tipo de incidencia a partir de la forma en que se relata una historia por medio del audiovisual, dentro del proceso de identificación espectral; el segundo paso a dar consistió en la búsqueda teórica que nos permita comprender a que nos referimos al hablar de la narrativa cinematográfica, y como esta opera a través de los diversos elementos que la componen, para luego transmitir la información al espectador.

Es aquí que descubrimos un nuevo camino a seguir, tomando la idea de opacidad y transparencia con las que trabaja Xavier(2008) al mencionar las teorías cinematográficas, nos llevo a plantearnos la existencia de esa transparencia y opacidad en relación a la forma en la que se presenta la narrativa cinematográfica.

Es así que una vez delineadas las bases teóricas de nuestra investigación se pasó a realizar el uso de la escala EDI, para lograr así cuantificar la identificación generada, tomando dos filmes para estudiar; por un lado Elsa y Fred, el cual se presenta con una narrativa que podemos denominar como transparente, en relación a la forma y tipo de información que se le da al espectador. Y por otro

lado el filme *La casa muda*, visto que su narrativa goza de cierta opacidad, al transmitir la información al espectador.

Si bien los resultados obtenidos, afirman la percepción que asumimos en cuanto a que el grado de identificación del espectador, se puede generar en una mayor medida cuando se tiene un espectador orientado a través de una narrativa más transparente, como en el caso de *Elsa y Fred*, en comparación a *La casa muda*, narrada de forma más opaca. También, se señala que en ambos filmes los resultados señalan una posible identificación por parte de los espectadores.

Los resultados podrían ser distintos si hubiéramos elegido películas del mismo género, pero a su vez consideramos que no se privilegia al espectador que asistió *Elsa y Fred*, visto que el público de muestra estaba en una franja entre 18 y 30 años de edad, de esta manera evitamos una inclinación a la identificación por medio de similitudes, ya que el filme trata un romance de la tercera edad. Por otro lado creemos que al realizar el estudio en otras culturas y con otros perfiles de público podríamos tener resultados variados, a lo que nos abre para la posibilidad de otros estudios con la misma herramienta.

REFERENCIAS

ATMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. 1ª edición. Barcelona. Buenos Aires. Mexico: Paidós, 2000.

BAUDRY, Jean Louis. Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. 1ª edición. Río de Janeiro: Edições GRAAL LTDA, 1983. p.383-398.

BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. 1ª edición. Barcelona. Buenos Aires. Mexico: Paidós, 1996.

GAUDREAU, André. JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. 1ª edición. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

HERNÁNDEZ, Gustavo. **La casa muda** (Uruguay, 2010).

IGARTUA, Juan José. MUÑIZ, Carlos. Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica. **Facultad de Ciencias Sociales**. Universidad de Salamanca. V.1, n.1, p.25-52, 2008.

IGARTUA, Juan José. PAEZ, Darío. Validez y fiabilidad de una escala de empatía e identificación con los personajes. **Universidad de Salamanca**. Universidad del País Vasco. V.10, n.2, p.423-436, 1998.

KULESHOV, Lev. LEVACO, Ronald. (Ed). Kuleshov un film. Writings by Lev Kuleshov. California: University of California Press. 1974.

METZ, Christian. História/ Discurso. In: **A experiência do cinema**. 1ª edición. Río de

janeiro: Edições GRAAL LTDA, 1983.p.402- 433.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. 1ªedición. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema: Documentário e narrativa ficcional**. 1ªedición. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

RADFORD, Michael. **Elsa y Fred** (EEUU,2014)

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. 2ªedición. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ANEXOS

ANEXO 1 – ESCALA EDI

En relación a la película XXXXX, que acabas de ver, señala con un círculo, en que medida has experimentado las siguientes afirmaciones. En donde 1 correspondería a NADA y 5 corresponde a MUCHO.

1. Me ha gustado la forma de ser o de actuar de los protagonistas.

1 2 3 4 5

2. Me he sentido implicado afectivamente con los sentimientos de los protagonistas.

1 2 3 4 5

3. Me he sentido como “si yo fuera uno de los protagonistas”.

1 2 3 4 5

4. He imaginado como actuaría yo si me encontrara en el lugar de los protagonistas.

1 2 3 4 5

5. He intentado observar cuidadosamente cada una de las acciones o conductas de los protagonistas.

1 2 3 4 5

6. Pensaba que yo me parecía o era muy similar a los protagonistas.

1 2 3 4 5

7. Me he sentido preocupado por lo que les sucedía a los protagonistas.

1 2 3 4 5

8. He comprendido la forma de actuar, pensar o sentir de los protagonistas.

1 2 3 4 5

9. Yo mismo he experimentado las reacciones emocionales de los protagonistas.

1 2 3 4 5

10. Pensaba que me gustaría parecerme o actuar como los protagonistas.

1 2 3 4 5

11. He intentado imaginar los sentimientos, pensamientos y reacciones de los protagonistas.

1 2 3 4 5

12. He tenido la impresión de vivir realmente yo mismo la historia de los protagonistas.

1 2 3 4 5

13. He entendido los sentimientos o emociones de los protagonistas.

1 2 3 4 5

14. Me he sentido como “formando parte” de la historia.

1 2 3 4 5

15. He sido capaz de anticipar lo que les iba a ocurrir a los protagonistas.

1 2 3 4 5

16. He intentado ver las cosas desde el punto de vista de los

protagonistas.

1 2 3 4 5

17. Me he identificado con los protagonistas.

1 2 3 4 5

ANEXO 2 – DATOS EXTRAÍDOS

DATOS EXTRAÍDOS, POR ESCALA EDI . LA CASA MUDA (2010)

ITEMS PERSONAS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
1	5	2	4	5	5	3	5	4	1	2	3	3	4	4	2	5	2
2	3	2	1	4	3	2	4	3	3	2	4	1	3	3	2	3	2
3	3	4	3	4	4	3	3	4	4	1	3	3	4	2	5	4	3
4	5	3	4	5	5	1	2	3	4	3	5	4	3	2	3	4	1
5	5	5	5	5	4	4	5	3	4	4	5	5	5	5	2	5	4
6	4	4	4	3	2	2	4	4	3	3	4	3	4	3	2	2	4
7	3	2	2	3	2	2	2	3	2	2	3	3	2	2	3	3	1
8	5	5	4	5	3	3	5	5	4	5	5	3	5	4	3	4	4
9	5	4	3	5	2	3	4	4	5	3	5	3	3	3	4	4	3
10	4	3	4	5	5	3	5	4	2	1	5	3	3	3	3	3	2
11	4	3	3	5	4	3	3	4	4	3	4	3	4	3	5	4	4
12	5	5	5	5	5	3	5	3	3	3	5	5	3	5	5	5	4
13	4	4	2	5	3	3	4	4	1	2	5	3	4	3	2	4	2
14	3	2	2	3	5	1	3	1	1	1	4	2	1	1	4	3	1
15	3	1	1	1	4	1	5	1	1	1	3	1	1	1	5	5	1
16	5	3	4	5	5	2	5	3	2	2	3	2	1	2	5	5	1
17	5	3	1	3	4	1	3	4	3	3	4	1	5	1	4	5	2
18	3	2	3	4	5	1	4	3	3	1	3	2	3	2	5	5	3
19	5	3	2	5	5	2	5	3	5	1	3	2	5	3	3	4	3
20	2	1	3	4	4	1	3	1	1	1	3	2	2	1	2	2	1
21	3	1	1	2	4	1	2	3	2	1	3	1	1	1	3	3	1
22	4	5	1	5	4	2	3	4	4	1	4	3	5	2	3	5	2
23	5	1	1	2	5	1	0	3	1	2	5	1	4	3	5	5	1
24	4	3	3	5	4	1	5	4	4	1	4	3	4	3	4	3	3
TOTALES	97	71	66	98	96	49	89	78	67	49	95	62	79	62	86	95	55

DATOS EXTRAÍDOS, POR ESCALA EDI. ELSA Y FRED (2014)

ITEMS PERSONAS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
1	4	5	3	4	3	3	3	4	3	3	4	3	4	5	5	4	3
2	5	4	4	1	3	4	3	2	3	1	2	2	3	1	2	3	4
3	5	4	4	1	5	1	5	5	3	1	3	1	3	3	5	3	3
4	5	5	3	5	5	3	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
5	4	4	3	1	4	2	4	5	4	2	4	4	5	2	3	4	5
6	5	5	3	2	2	2	4	3	4	4	4	5	4	5	5	3	3
7	5	4	5	5	5	1	5	5	3	4	4	4	5	4	4	3	4
8	5	3	1	1	4	1	4	3	2	2	2	2	3	1	4	4	1
9	5	4	3	1	4	4	3	5	5	4	5	4	4	2	4	5	4
10	4	4	2	3	3	2	3	3	4	2	2	2	5	3	2	1	3
11	3	2	1	2	3	3	3	2	2	1	3	1	2	1	1	1	1
12	5	5	3	5	4	2	4	3	2	1	2	1	4	2	4	5	2
13	5	5	5	5	5	4	5	5	3	5	5	5	5	4	3	5	5
14	5	5	4	4	5	2	4	5	5	1	5	2	5	1	5	5	3
15	4	5	2	4	5	1	4	5	2	3	4	1	5	1	3	5	3
16	5	5	2	2	3	2	4	5	3	4	5	2	4	3	3	5	2
17	4	4	2	3	4	3	4	4	5	4	5	4	5	5	4	5	4
18	5	5	3	3	4	3	5	5	3	5	5	2	4	3	5	5	5
19	4	4	3	4	4	4	3	4	5	3	5	4	4	3	5	5	3
20	3	4	2	2	4	2	3	5	4	3	5	3	5	4	5	5	4
21	5	4	5	4	3	3	4	4	2	3	3	3	4	2	5	2	3
22	5	4	3	3	5	3	5	4	4	3	5	3	5	4	2	5	3
23	5	4	3	4	5	4	3	4	2	3	3	1	3	2	4	5	3
24	5	5	2	3	3	1	5	4	5	1	5	5	5	3	5	3	3
TOTALES	110	103	73	72	95	60	94	99	83	66	95	69	101	69	92	96	79

ANEXO 3 – CLASIFICACIÓN DE DATOS POR TIPO DE EMPATÍA

EMPATÍA EMOCIONAL NEGATIVA

ITEMS	La casa	Elsa y Fred
2	9	1
7	4	1
11	0	4
16	2	3
15		9

EMPATIA COGNITIVA NEGATIVA

ITEMS	La casa	Elsa y Fred
4	3	9
5	3	1
8	3	2
13	6	1
15	5	4
20		17

EMPATIA EMOCIONAL NEUTRA

ITEMS	La casa	Elsa y Fred
2	7	1
7	6	7
11	9	4
16	6	5
28		17

EMPATIA COGNITIVA NEUTRA

ITEMS	La casa	Elsa y Fred
4	4	5
5	3	7
8	10	4
13	6	4
15	7	5
30		25

EMPATIA EMOCIONAL POSITIVA

ITEMS	La casa	Elsa y Fred
2	8	22
7	14	16
11	15	16
16	16	16
53		70

EMPATIA COGNITIVA POSITIVA

ITEMS	La casa	Elsa y Fred
4	17	10
5	18	16
8	11	18
13	12	19
15	12	15
70		78

LA EXPERIENCIA DE.... - NEGATIVA

ITEMS	La casa	Elsa y Fred
3	10	8
9	10	7
12	10	11
14	11	10
17	14	4
	55	40

LA EXPERIENCIA DE.... - NEUTRA

ITEMS	La casa	Elsa y Fred
3	6	9
9	5	5
12	11	4
14	9	6
17	5	11
	36	35

LA EXPERIENCIA DE.... - POSITIVA

ITEMS	La casa	Elsa y Fred
3	8	7
9	9	12
12	3	9
14	4	8
17	5	9
	29	45

LA ATRACCIÓN PERSONAL... NEGATIVA

ITEMS	La casa	Elsa y Fred
1	1	0
6	15	12
10	16	9
	32	21

LA ATRACCIÓN PERSONAL... NEUTRA

ITEMS	La casa	Elsa y Fred
1	7	2
6	8	7
10	6	8
	21	17

LA ATRACCIÓN PERSONAL... POSITIVA

ITEMS	La casa	Elsa y Fred
1	16	22
6	1	5
10	2	7
	19	34